نئی تنقید کے پیچ وخم
(تنقیدی مضامین)
ڈاکٹر خورشید سمیع
نصرت پبلشرز لکھنؤ

نئی سمتوں کا شعور: مصنف کی پہلی کتاب

چند رائیں

ڈاکٹر خورشید سمیع کا مضمون ''نئی کہانیاں ایک بازدید'' پڑھا۔ خاصہ دلچسپ ہے، لیکن خاصہ تشنہ بھی۔ اس لئے کہ ڈاکٹر صاحب نے خود لکھا ہے کہ تفصیل کی گنجائش نہیں تھی۔ ڈاکٹر صاحب کو بھرپور مضمون لکھنا چاہئے۔ بغیر ''تنگئ دامانِ شاعر'' کا لحاظ رکھتے ہوئے۔ مضمون پر خاصی باتیں ہوسکتی ہیں۔ یعنی ڈاکٹر خورشید کے ساتھ مکالمہ ہوسکتا ہے اگر وہ تفصیلی باتیں کریں۔ ڈاکٹر انور سجاد

شاعر نے اب تک جتنے مضامین افسانوی ادب کے بارے میں چھاپے ہیں ان میں خورشید سمیع کا مضمون ایک اچھا اضافہ ہے اور بحث کے نئے دروازے کھول سکتا ہے۔ رام لعل

آپ بڑی جرأت اور بصیرت کے ساتھ عصر حاضر کے بعض گمراہ کن ادبی نظریات کا مقابلہ کررہے ہیں۔ بعض جدیدیت پرستوں کی تنقید سے ہراساں نہ ہوں۔ یہ تو ہونا ہی تھا۔ قمر رئیس

خورشید سمیع صاحب نے معیاری مضمون ''نئی کہانیاں۔ ایک بازدید'' دیا ہے۔ فی الواقع خورشید صاحب عظیم ناقد ہیں۔ مضمون بغایت اہمیت کا حامل ہے۔

تاراچرن رستوگی

نئی تنقید کے پیچ و خم

ڈاکٹر خورشید سمیع

نئی تنقید کے پیچ و خم

(تنقیدی مضامین)

ڈاکٹر خورشید سمیع

والدۂ محترمہ

ہارونہ خاتون کے نام

جو ۲۱ر نومبر ۱۹۹۲ء کو

ہم سے ہمیشہ کے لئے

رخصت ہو گئیں۔

خورشید سمیع

کتاب کا نام : نئی تنقید کے پیچ وخم
مصنف : ڈاکٹر خورشید سمیع
ناشر : ڈاکٹر خورشید سمیع
پہلی اشاعت : ۲۰۰۱ء
تعداد : ۳۰۰
طباعت : پاریکھ پرنٹنگ پریس، لکھنؤ
قیمت : ۲۰۰ روپے

تقسیم کار
نصرت پبلشرز
22 S.P. چیتن وہار، سیکٹر سی۔ علی گنج۔ لکھنؤ 024 226

Name of book	:	Naee Tanqeed Ke Pech-o-Kham
Author	:	Dr. Khursheed Sami
Publisher	:	Dr. Khursheed Sami
First Edition	:	2001A.C.
Press	:	Parekh offset Printing Press, Lko.
Price	:	Rs. 200/-

Distributors
Nusrat Publishers
22 S.P., Chetan Vihar, Sec. "C", Aliganj, Lucnknow- 226 024

فہرست

تحقیق اور تنقید - ایک سرسری جائزہ

تحقیق اور تنقید کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لیکن تحقیق اور تنقید کے اس گہرے ارتباط کو سمجھنے کے لئے ہمیں پہلے یہ بھی دیکھ لینا چاہئے کہ اردو میں اس مسئلے کو کس حد تک الجھا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ لوگوں نے اسے غلطی سے ایک دوسرے کی ضد سمجھ لیا ہے۔ حالانکہ اصل صورت کچھ اور ہی ہے۔ بہر حال اصل صورت پر غور کرنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ ہم جان لیں کہ تحقیقی کاموں پر تبصرے کیسے کئے جاتے رہے ہیں۔ صرف دو مثالیں کافی ہیں، ہر چند کہ متعدد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں اور ایک مفصل اور مدلل بحث کی جاسکتی ہے کہ اردو میں محقق اور نقاد ایک دوسرے پر معترض ہیں اور اس پوری بحث میں تحقیق اور تنقید کی جو حالت ہوئی ہے وہ یقیناً قابل رحم ہے۔

بہر حال ! کچھ مثالیں دیکھ لیجئے:

"تحقیق ایک قسم کی منشی گیری ہے...... تحقیق کے لئے مغزسگاں کی ضرورت ہے جب کہ تنقید کے لئے مغزشاہاں درکار ہے۔

تحقیق کرنیوالے کی حیثیت ایک مزدور کی سی ہوتی ہے جو اینٹیں اٹھا اٹھا کر لاتا ہے اور ان کو جوڑ کر دیوار بناتا ہے۔"

(اردو میں تنقید۔ محمد احسن فاروقی، ص ۱۲۵)

اور دوسرا اقتباس یہ ہے

"تنقید، تحقیق سے قدر و قیمت میں زیادہ ہے۔ دیکھنے میں تحقیق کی راہ بظاہر زیادہ دشوار ہے۔ اس میں ایسی مشکلیں سامنے آتی ہیں جو ہمت شکن ہوتی ہیں لیکن محنت، صبر، دماغ سوزی، صرفۂ وقت عدم عجلت سے آسان ہو سکتی ہیں اور ہو جاتی ہیں...... دوسری طرف تنقید کو رائے زنی سمجھا جاتا ہے، جو ہر غیر ذمۃ دار شخص آسانی سے کر سکتا ہے۔ اس لئے لوگ اس طرف زیادہ مائل ہوتے ہیں...... تنقید کی عدم موجودگی میں تحقیق غیر مفید ہو جاتی ہے اور تنقید بعض اوقات تحقیق کی کمی کی وجہ سے لغزش کر جاتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ تحقیق، تنقید کی محدود، مخصوص صورت ہے۔ اگر اس صورت کو پیش نظر رکھا جائے تو تحقیق مفید ہو سکتی ہے لیکن عموماً تحقیق کو ایک علیحدہ فن یا علم خیال کیا جاتا ہے اور اس کو تنقید سے بھی اونچی جگہ دی جاتی ہے اور لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ تحقیق کو تنقید سے الگ کر دیا جائے تو اس کی حالت اس گم کردہ راہ کی ہوگی جو کسی صحرا میں بھٹکتا پھرے اور جس کو اس کی خبر نہ ہو کہ وہ بھٹک رہا ہے۔"

(اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، ص ۲۶۔ ۱۹۵۷)

جو بات اس اقتباس میں کہی گئی ہے وہ جزوی صداقت ہے۔ اصل شاید یہ ہے کہ اعلیٰ تنقید بھی لازمی طور پر اعلیٰ تحقیق ہی ہے۔ ایسے تحقیقی مضامین جن کی حیثیت حقائق کی جستجو سے زیادہ نہیں ہے، اعلیٰ تحقیق کے زمرے میں شامل نہیں ہو سکتے۔ ان

کو محض حوالوں کے نقطۂ نظر سے ہی اہمیت حاصل ہو سکتی ہے۔ اصلیت کا مشاہدہ کرنے کے لئے حقائق کے ادراک سے آگے بڑھ کر اس میں صداقت کی واقفیت ضروری ہے، جس کا اشارہ حقائق کرتے ہیں کہ یہی تنقید کی بلند ترین سطح ہے اور تحقیق کی بلند ترین سطح بھی یہی ہونا چاہئے۔ اس کے بغیر تحقیق محض حقائق کے ادراک تک محدود رہے گی اور کسی اعلیٰ درجے کے محقق کے یہاں اگر تنقیدی بصیرت نہ ہو تو وہ اعلیٰ درجے کا محقق ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح کسی بھی اعلیٰ درجہ کی تنقیدی بحث میں تحقیقی مسائل کا نہ ہونا ممکن نہیں۔ لیکن یہ بات اس وقت سمجھ میں آتی ہے جب ہم بلیو گرافی (Bibliography) تیار کرتے ہیں یا پھر متن کی تحقیق یا متن کی تنقید (Textulal Criticism) کرتے ہیں کہ اس کا تعلق تو تمام ماخذات کے کھنگھالنے سے بھی ہے تاکہ مصنف کے تمام ماخذات پیش نظر رہیں۔ اور اس طرح اس کے علمی کاموں کو ایک ترتیب دی جا سکے۔ اسے (Chronology of work) کہتے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہو، ماخذات کے کھنگھالنے کا سوال بہر حال ہے اور رہے گا کہ یہی وہ مقام ہے جہاں لسانی، سوانحی اور تاریخی حقیقتوں کی تلاش اور کھوج کی جاتی ہے۔ یہ کام بے حد خشک اور خالص تحقیقی نوعیت کا ہے۔ اس میں حوالوں (References) حواشی، فُٹ نوٹ وغیرہ جیسی تمام باتیں زیر غور آتی ہیں۔ اکثر پرانی کتابوں کے اوراق بوسیدہ اور پارینہ (Brittle) ہوتے ہیں۔ اور ان پر لکھے ہوئے حروف بے حد باریک ہوتے ہیں اس لئے محقق کی تحقیقی بساط بہت نازک ہوتی ہے۔ یہاں حوالوں کی کثرت کا ہونا کوئی حیرت کی بات نہیں کہ بعض نقاد جو سہل انگار اور سطحی ذہنیت کے ہوتے ہیں اسے طنزیہ طور پر کیٹلاگ سازی کہتے ہیں۔ یہ انتہائی غلط بات ہوگی اگر ہم تحقیق کو کیٹلاگر کا کام سمجھیں۔ کیٹلاگر ایک خاص قسم کا (Technician) ہوتا ہے جو لائبریری سائنس تک محدود ہوتا ہے اور محقق ایک عالم اور دانش ور بہر حال ہے۔ اس سے آپ اختلاف تو کر سکتے ہیں لیکن اس کی اسکالر شپ سے انکار کرنا سراسر زیادتی ہے۔ دراصل یہ کام تنقید کی ابتدا (Procritical

ہے کہ پہلا کام تو یہ ہے کہ کسی بھی علمی کارنامے کا متن (Text) صحیح وسالم (work حالت میں سامنے آئے یا Establish ہو سکے۔ اس لئے کہ اس کے بغیر تنقید ہی بے معنی ہے۔ جیسے شکسپیر کا ڈرامہ Hamlet ہے۔ یہ بحث بار بار آچکی ہے کہ یہ صحیح حالت میں ہم تک نہیں پہنچ سکا ہے۔ اس کی موجودہ شکل کتنی تبدیلیوں، (-altera tions) اضافوں، (Additions) ترمیم و تخفیف (Ommissions) اور کتابت کی غلطیوں سے بھری پڑی ہے۔ ظاہر ہے پہلی بحث یہ ہے کہ اصل کیا ہے؟

اس لئے ببلیو گرافی، پیلیو گرافی اور متن کی تحقیق یا متن کی تنقید جسے آپ Textual-criticism بھی کہہ سکتے ہیں، بے حد اہم ہے کہ یہ بات تحقیق سے ثابت ہو چکی ہے کہ شکسپیر نے اپنے ڈراموں کی اشاعت اپنی نگرانی میں نہیں کرائی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ دور ایلزبتھ کی ہینڈ رائٹنگ اور دور ایلزبتھ کے Jacobean پرنٹنگ ہاؤس کے طریقۂ کار میں مماثلت بھی ہے۔ چنانچہ سودے کی روشنی میں کیا یہ کہنا ممکن ہے کہ اصل کیا ہے؟ اس سلسلے میں پوپ کا ذکر بھی اہم ہے کہ اس نے شکسپیر پر اپنی ایڈیٹنگ میں بعض الفاظ اس بنیاد پر بدل دیئے ہیں کہ وہ صوتی اعتبار سے اچھے نہیں لگتے تھے اور ان کی جگہ ایسے الفاظ رکھ دیے گئے، جو سننے میں اچھے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ایڈیٹنگ مسترد کر دی گئی ہے اور صرف ببلیو گرافی کی اصلاحات سازی کے لئے ہی تسلیم کی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ایکٹ اور سین۔ ۳ (ہنری - 5) محاورہ ہے:

"a babbled of green fields"

لیکن ۱۶۲۲ء کے پہلے فولیو (Folio) میں یہ محاورہ یوں ہے!

"a table of green fields"

صحیح کیا ہے؟

ییٹس (Yeats) کے شعری مجموعے کے پہلے امریکی ایڈیشن کی پہلی کاپی نصف درجن سے زیادہ غلطیوں سے بھری ہوئی ہے۔ جیسے کہ: " Crazy Jane on the Day of Judgment" کے دوسرے بند میں He کی جگہ غلطی سے

She لکھا گیا ہے جس کی وجہ سے نظم کا مفہوم ہی بدل جاتا ہے اور نظم چوں کہ مکالماتی ہے اس لئے اس غلطی کے سبب ایک کلیدی جملہ غلط متکلم کے نام ہو جاتا ہے۔ پھر نظم ہی میں......... Cuchulian`s flight with the sea کا دوسرا مصرعہ غلطی سے چھوٹ گیا ہے اور اس کی جگہ چھٹا مصرعہ لکھ دیا گیا ہے جس سے پوری نظم بے ربط ہو جاتی ہے۔ یہ نظم بھی مکالماتی نوعیت کی ہے۔ تمام بیانات غلط ہو گئے ہیں۔ ہر بات غلط متکلم کے نام سے ہو جاتی ہے۔ میں کچھ اور سوالات پیش کرنا چاہتا ہوں جو تحقیقی کاموں کے اعتبار سے اہم ہیں۔

کبھی کبھی ایک ہی سال میں دو دو بار پرنٹنگ بھی ہوتی ہے اور یہاں صحت اور عدم صحت کے علاوہ، ایک اور مسئلہ کھڑا ہو جاتا ہے، تقدیم اور تاخیر کا مسئلہ۔ ایک دلچسپ مثال پیش کرتا ہوں Beamont اور Fletcher کے ڈرامہ "The Elder Brother" کے ایک ہی سال میں دو ایڈیشن شائع ہوئے اور دونوں ایڈیشنوں میں ۱۶۳۷ء ہی مندرج ہے اور کوئی بھی شناخت ایسی نہیں ہے جس سے یقین کے ساتھ یہ بات کہی جاسکے کہ ان میں کون ایڈیشن صحیح اور درست ہے۔ کوئی فرق بھی تلاش اور جستجو کے باوجود نہ نکل سکا۔ آپ کو سن کر حیرت ہوگی کہ ان تمام مسائل کو چٹکی بجاتے ہوئے ایک ببلیوگرافر نے حل کر دیا۔ ببلیوگرافر کا نام تھا...... W.W.Greg

ایک ایڈیشن کی عبارت میں ایک جگہ کچھ خالی جگہ چھوٹ گئی تھی جسے Improperly adjusted space کہتے ہیں۔ اس خالی جگہ کو کمپوزیٹر نے young کر دیا تھا اور اس میں apostrophe کے لئے کوئی تاویل پیش کرنا ممکن نہ تھا۔ اس طور پر یہ ثابت ہو گیا کہ کونسا ایڈیشن صحیح اور درست اور مصنف کی تحریر سے قریب تر ہے۔ یہ نکتہ جو بے حد tiny clue کہا جاسکتا ہے، ایک ماہر ببلیوگرافر کی نظروں سے اوجھل نہ رہ سکا، جب کہ محققین اسے سمجھنے سے قاصر تھے۔

اسی طرح Marlow کے Dr. Faustus کو سامنے رکھیے تو سوچنا پڑتا ہے کہ Feeble Comic relief والا سین کیا فی الواقع مارلو کے ڈرامے کا حصہ ہے؟

تنقیدی اقدار کے تعین کے لئے بھی اس سوال کا جواب ضروری ہے۔

اسی طرح یہ سوال بھی اہم ہے کہ "The Tempest" اور "A mid-summer night`s Dream" میں کون پہلے کی تخلیق ہے اور کون بعد کی؟

کیٹس کی شاعری پر ۱۹۵۴ء میں ایک کتاب لکھی گئی ہے جس کا عنوان ہے ، John keats, The living year (1954) اس کتاب میں تحقیق کر کے یہ دکھایا گیا ہے کہ ستمبر ۱۸۱۸ء تک Bright star کے عنوان سے جو سانیٹ لکھے گئے ہیں ان میں فینی براؤن Fanny brawne کو نہیں، بلکہ Mrs Issabella Jones کو مخاطب کیا گیا ہے۔

اسی طرح انتقادیات میں بھی اگر تمام تنقیدی کارناموں کو ترتیب وار یکجا کیا جائے اور ایک Chronology of work بنائی جائے تو پھر یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ اگر اردو میں مارکسی تنقید کی ابتدا ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے قیام سے باضابطہ طور پر ۱۹۳۶ء میں شروع ہوتی ہے تو پھر یہ بھی درست ہے کہ مارکسی تنقید پر شہرہ آفاق کتاب Illusion and Reality بھی کرسٹافر کاڈویل نے ۱۹۳۷ء میں لکھی ہے اور یہ کتاب مارکسی دبستانِ تنقید کی بے حد اہم کتاب ہے۔ اسی طرح میراجی لکھتے ہیں کہ "یہ شاید ۱۹۳۶ء یا ۱۹۳۷ء کا ذکر ہے کہ مغرب کے شعر وادب کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے فرانسیسی شاعر استیفانے میلارمے کے کلام سے شناسائی ہوئی میلارمے مغرب کے ابہام پسند شاعروں میں سب سے نمایاں ہے۔ مجھ کو اس کی کچھ نظموں کا مجموعہ انگریزی میں ملا۔ یہ ترجمہ آرٹ کے مشہور نقاد راجر فرانس نے اپنے فرصت کے لمحات میں کیا تھا۔

اسی طرح ۱۹۳۴ء میں بودکن (Maud Bodkin) نے پہلی بار تنقید میں اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپ کے نظریہ کو پیش کیا اور یہ بات بھی قابل غور ہے کہ لیوس (F.R.Leaves) نے بھی ۱۹۳۳ء میں Culture and environ-ment لکھی جو ترقی پسند ادب کی ایک اہم کڑی ہے۔ فی الحال تمام تر تفصیلوں میں جانا

مشکل ہے اور یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ کون، کس سے متاثر ہوا؟ اور کس حد تک متاثر ہوا ہے؟ لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ۱۹۳۳ء سے ۱۹۳۷ء کا دور تنقیدی کاموں کی سطح پر بے حد اہم ہے کہ اسی دور میں کرسٹافر کاڈویل، لیوس، بودکن اور ایلیٹ وغیرہ کی بے احد اہم کتابیں منظر عام پر آئیں اور اس کا گہرا اور دیرپا اثر اردو پر بھی پڑا۔ میرے خیال میں سید سجاد ظہیر نے لندن میں ہی یہ محسوس کرلیا تھا کہ عالمی سطح پر ایک بہت بڑی ذہنی تبدیلی رونما ہو رہی ہے اور یہی سبب ہے کہ ان کی تحریروں میں لندن کے مشہور نقادوں اور دانشوروں کے اس ماحول کا ذکر ملتا ہے جس کا تعلق کم و بیش اسی دور سے ہے۔

ایک بات اور توجہ طلب ہے اور وہ یہ ہے کہ ہمیں کسی بھی دور کو اگر سامنے رکھ کر چلنا ہے تو پھر اس میں سال بہ سال کے تمام کاموں کو یکے بعد دیگرے دیکھنا ہو گا اس لئے کہ تبدیلی اچانک وجود میں نہیں آتی بلکہ رفتہ رفتہ ہوتی ہے۔ یہ بہر حال طے ہے کہ ایک اہم تحقیقی کام یہ بھی ہے کہ تمام کاموں کو ترتیب دیا جائے اور تقدیم اور تاخیر کو ملحوظ رکھا جائے۔ میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ یہ موضوع تفصیل طلب ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ اس موضوع پر بہت محنت اور صرفۂ وقت سے ایک ضخیم، مفصل اور مدلل کتاب لکھی جاسکتی ہے۔ میں یہ کام کروں یا نہ کروں لیکن اگر میری باتیں کسی محنتی آدمی کے دل میں اتر جائیں اور وہ یہ کام کر ڈالے تو میں اسے اس مضمون کا ثمرہ تصور کروں گا۔

اردو اور انگریزی میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ وہاں اتمام حجت ہے اور واقعی سیر حاصل بحث ہوتی ہے۔ یہ بات سخن گسترانہ سہی، مگر اردو تنقید میں اب بھی ایسی کتابیں نہیں ملتی جیسی انگریزی میں، بہت پہلے لکھی جاچکی ہیں۔

☆☆☆

ہم اور ہمارا ادب

میتھیو آرنلڈ کی انتقادی پیش گوئی نے جہاں ایک جانب، حقیقت پسندی، سوشلزم اور فن برائے زندگی کے خاکے پیش کیے ہیں، وہاں شاعری یا فن کو اس کی بے پناہ قوتِ تخلیق اور مستند اور جامع تراکیب سے بھی روشناش کرایا ہے۔ فن فلسفۂ جدید کا محکوم یا تابع نہیں اور نہ ہی فن سے جدید فلسفے کے صادر کردہ احکام کے اتباع کی توقع کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ فن تو خود ایک فلسفہ ہے، جو تمام تر فلسفیانہ مباحث کو اپنے اندر سمو لینے کے باوجود، فن ہی رہتا ہے، فلسفہ یا مذہب نہیں بن پاتا ہے۔ ایک بات اور بھی ہے کہ فن سائنسی انکشافات یا مسائل کا رہبر بھی ہے اور ہادی بھی اور یہ فن ہی ہے جو سائنس کو یہ بتاتا ہے کہ سائنس کس لئے کار آمد ہے۔ یا بالفاظ دیگر سائنسی کاوشیں کس راہ پر گامزن ہونی چاہئیں؟

ہیگل (Hegel) کے ادبی نظریات سے بھی چار عناصر وجود میں آتے ہیں جو بہ ظاہر قدرے مختلف ہیں، لیکن ان نظریات کی گہری ساخت فکر انگیز ہے اور ایک

دوسرے سے قریب بھی۔ یہ چار عناصر ہیں تواریخی پس منظر، سائنسی پس منظر، حقیقت پسندی کا رجحان اور سماجی پس منظر۔ سائنسی تجربے یا سائنسی کاوشیں کسی سماجی پروگرام کے تحت ہوں تو یقیناً یہ ایک مستحسن قدم ہے۔

ابھی یہ بات ایک طویل اور تفصیلی مذاکرے کی صورت میں بڑھی ہی تھی کہ اچانک تقریباً مارچ ۱۹۴۳ء میں ایک فرانسیسی نقاد تینؔ (Taine) کا مشہور فارمولا سامنے آگیا جس کے اجزائے ترکیبی اسی کے الفاظ میں یوں ہیں: (1) Race (2) Millieu (3) Moment جسے ہم اردو میں نسل، ماحول اور لمحہ۔ انھی تین الفاظ کے سہارے ظاہر کرتے ہیں۔ یہ تین مفروضے حقیقت یہ ہے کہ بہت دور رس نتائج کے حامل ہوئے ہیں اور کم وبیش ہر دبستانِ تنقید نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ان سے اکتساب فیض کیا ہے۔ تمام مکاتیب نقد کو بغور دیکھیں تو کہیں بھی اس سے گریز نہیں بلکہ بہت سی جگہوں پر یہ بنیادی اور کلیدی اہمیت کے حامل ہیں۔ اور انہیں قدریں متعین کرتے وقت ناگزیر قرار دیا گیا ہے بلکہ بات تو یہاں تک ہے کہ ماضی کے تمام تر تنقیدی مباحث اور اس کے علاوہ ادب پر ہونے والے جملہ اثرات، سماجی اثرات، یہاں تک کہ مذہبی بھی جنھیں تینؔ (Taine) نے اپنی ایک وضع کردہ اصطلاح Moral Temperature سے موسوم کیا ہے، اسی مفروضے کی دین ہے۔ اور اسی مفروضے نے کئی طرح کے ادبی تجربات کو جنم دیا ہے۔ یہ یقیناً تینؔ کی بالغ نظری ہی کہی جائے گی اور کمال کی تنقیدی بصیرت بھی کہ محض تین اصطلاحات کے ذریعے اس نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا۔

ادب کی اس تشریح پر غور کیجئے اور انصاف اور دیانت داری سے دیکھئے تو صرف ایک نتیجہ سامنے آئے گا کہ ہر ادب دراصل، سماج، ماحول زندگی اور تہذیب کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس کی توضیح یوں بھی کر لیجیے تو کچھ غلط نہ ہوگا کہ فنکار کے خیالات اور افکار، اپنے وقت کے تمدنی اثرات لئے ہوئے ہوتے ہیں کیوں کہ جب ان کی تخلیقات منصۂ شہود پر آتی ہیں تو اس لمحاتی کیفیت کا عکس لئے ہوئے ہوتی ہیں جو تخلیق

کے وقت ارتقاء کا محض ایک مرحلہ تھی کہ فن کو اگر مصوری کی حد تک محدود کردیں تو ایک باکمال مصور اسی زندگی کو بسر کرے گا جو اس کی دور کی زندگی ہے۔ اس کے عادات و نظریات، اس دور کے حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ وہ سوسائٹی کے تمام حالات کو بغور دیکھے گا اور اس کی چشم بینا کام کرتی رہے گی۔ ایک مصور انہی حالات میں رنگوں سے کام لے کر احساسات کی تصویریں کچھ اس طرح خوبصورتی سے متشکل کرے گا کہ اس کی تخلیق میں ہم نہ صرف خود کو بلکہ اپنے ماحول کو بھی پہچان سکتے ہیں کہ سچا فنکار یہ مان کر چلتا ہے کہ فن انہی معنوں میں سچا ہے کہ فن میں ہم خود Subject بھی ہیں اور Object بھی۔ اور فن اصل میں ہم سب کا ایک خوبصورت اظہار ہے جو نہ صرف فنکار کے احساسات کا اظہار ہے بلکہ ہمارے لئے بھی اظہار کی واحد صورت ہے۔

فنکار کا کوئی تجربہ بھی ہو وہ بہر حال سماجی تجربہ ہی ہے۔ اور فنکار اس معاملے میں حقیقت پسند ہوا کرتا ہے کہ اس کے پاؤں زمین پر رہتے ہیں اور وہ پریوں، جادوگرنیوں کی طلسماتی کہانیاں نہیں سناتا، بلکہ انہی باتوں کو پیش کرتا ہے جنکا تعلق ہم سے ہے کہ ہم لوگ مافوق الفطرت ہستیوں سے الگ اپنا ایک ارضی وجود رکھتے ہیں۔

اس لئے حقیقت پسندی نے سماجی اثرات کو بطور خاص اہمیت دی اور اس سلسلے کی سب سے اہم کڑی بلنسکی (Belinsky) ہے۔ مارکسی دبستان کے سب ہی نقادوں اور اس کے متبعین نے بلنسکی کی از سر نو دریافت کی ہے۔ بلنسکی اور اس کے متبعین کے مضامین اور تبصرے، پشکن، گوگول، لرمنتوف، دوستوئیفسکی، اور ٹالسٹائی سے متعلق ہیں، جہاں ہر تبصرہ حقیقت پسندی اور سماجی ارتقاء کی بنیاد پر ہے، یہاں تک کہ بیسویں صدی کے تمام مارکسی نقاد اسی سلسلے کی توسیع نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے کی ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ تنقید کے سلسلے سے بہت سے مباحث اور اس کے متعلق بہت سے نظریات کے باوجود یہ کہنا ہی پڑتا ہے کہ تنقید، سماج کے رازہائے سربستہ کا نہ صرف انکشاف کرتی ہے بلکہ اسے ایک وسیع مفہوم اور معنویت بھی عطا کرتی

ہے کہ تنقید کے مقاصد میں یہ بھی ایک بے حد اہم مقصد ہے کہ بقول آرنلڈ "شاعری دراصل تنقیدِ حیات ہے"۔اور یہی بات تنقید کے بابت کہی جاسکتی ہے۔لہٰذا فنکار کی فنی کاوشوں (Author`s Work) کو سمجھنے اور سمجھانے کے لئے سماجی پس منظر (SociologicalBackground)-کا مطالعہ بھی اہم قرار پاتا ہے کہ یہ بات میرؔ اور غالبؔ کے مطالعے سے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں تک اہم ہے۔کچھ دنوں پہلے میں نے آکسفورڈ یونیورسٹی پریس کی ۱۹۴۱ء کی ایک کتاب The Dicken`s World۔پڑھی تو میری نظران جملوں پر ٹھہر گئی:

"What Dickens wrote and the time in which he wrote it ,in his refromism and some of the things he wanted reformed, between the attitude of life shown in his books (which enter into the very fabrics of Dickens Novels) and the Society in which he lived "

اب آپ ذرا میرے ساتھ آیئے اور ڈکنس کا مطالعہ کیجئے تو احساس ہوگا کہ ڈکنس جس دور میں اپنے فن کی تشکیل میں مصروف تھا وہ دراصل oligarchy کا دور تھا۔oligarchy کے لئے کوئی ایک لفظ پیش کرنا اردو میں تو مشکل ہے لیکن اس کا مفہوم ہے کہ ایک ایسا دور جب روپیوں کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ گئی ہو اور ہر بات روپیوں کے ہی معیار اور میزان پر تولی اور پرکھی جاتی ہو (کم و بیش یہی صورت حال آج بھی ہے)۔ڈکنس کا دور بھی ایسا تھا جسے ایک جانب تو اس جدو جہد کی روشنی میں دیکھا جاسکتا ہے جسے آپ Strugglefor catholic Emancipation سے موسوم کریں تو بہتر ہے۔اور دوسری طرف ایک دوسری صورت حال ہے جسے Reforms Bill کا مرحلہ کہہ لیجئے۔

ڈکنس کی تحریر "دس پاؤنڈ کا مالک مکان" "Ten pounds house holders" کو دیکھئے۔ دونوں ہی باتیں ہم مزاج و ہم آشنا ہیں۔ ڈکنس کا دور ۱۸۱۳ء سے ۱۸۷۰ء تک کو محیط ہے۔ واضح رہے کہ ۱۸۵۷ء کا غدر بھی اسی دور کی کڑی ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ ۱۸۵۷ء کا غدر ہندستان کا مسئلہ ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ جس انگریز قوم سے ہندوستانی لڑ رہے تھے وہی قوم اس وقت انگلینڈ میں دوسرے قوانین بنا رہی تھی اور ہندوستان میں ملکی پیمانے پر ریل کی پٹریاں بچھائی جا رہی تھیں۔ یہاں یہ دراصل غالبؔ اور ذوقؔ کا دور تھا۔ اور ڈکنس انھیں کا ہم عصر تھا۔ ڈکنس نے انگلینڈ کا نیا صنعتی نقشہ دیکھا تھا۔ اس نے فیکٹری کے گنجان (con-gested) کے علاقوں کے رہنے والوں کو دیکھا تھا۔ اور زمینداروں (Land'own-ers) کی سہولتوں سے آراستہ رہائش گاہوں (Spacious dwellings) پر بھی اسکی نظر بہر حال تھی۔ ان باتوں کو سمجھے بغیر ڈکنس کو سمجھنا ممکن نہیں۔ بیٹسین نے تمام تر انگریزی شاعری کو اسی بنیاد پر مختلف ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ بالکل یہی بات لیوس کے یہاں بھی ملتی ہے۔ ۱۹۳۰ء میں لیوس نے لندن ہی کے تناظر میں ایک کتاب لکھی (Culture and Enviroment)۔ اس کتاب میں جدید فیشن، اشتہارات (Advertisements) اور Mass Production وغیرہ کے اثرات پر ہر جہت سے غور کیا گیا ہے۔ ابیٹسن کی تنقیدی گرفت کچھ اس قدر قابل تعریف ہوتی ہے کہ انگریزی شاعری کے سب ہی دور کھل کر سامنے آجاتے ہیں۔

1,Anglo - French - Period of Lawyers Feudalism

2Chaucerian - The local - demacracy of Yeomanry

3,Renaissance - The centralised abolition of prince's servant

4,Augustan - Oligarchy of the landed interests

5,Romantic - The Plutocracy.

6,Morden - The Managerial state

اس طرح کلام غالب میں عصری آگہی کوئی متنازعہ فیہ موضوع نہیں ہے۔

صرف کچھ باتیں بر سبیل تذکرہ: ۱۸۵۷ء کا غدر، دلی کا اجڑنا، شہر میں مسلمانوں کا داخلہ ممنوع، لوگوں کی بربادی اور پھر یہ حکم بھی کہ جو لوگ خود کو وفادار ثابت کرنا چاہتے ہیں وہ نذرانہ دیں تب دوبارہ دلی میں آباد ہو سکتے ہیں۔ گویا لٹ کر بھی نذرانے چڑھایئے اور قاتل کو خوں بہا دیجئے۔ غالب نے اس منظر کو دیکھا۔ یہ درست ہے کہ ان کے ہاتھوں میں جنبش نہ تھی مگر چشم بینا تو برابر کام کر رہی تھی۔ اسی تناظر میں جب یہ اشعار سامنے آتے ہیں تو ایسا نہیں لگتا کہ یہ اشعار قلم سے لکھے گئے ہیں بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک بے حس اور سفاک نشتر کے نوک سے لکھے گئے ہیں۔ ـ

جو مدعی بنے اس کے نہ مدعی بنئے

جو نا سزا کہے اس کو نہ نا سزا کہیے

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجئے

کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے

پھر قتل اور غارت گری کا بازار گرم ہو گیا اور دار و رسن کی آزمائش ہونے لگی اور عاجز آکر غالبؔ کو برہنہ گفتاری پر مائل ہونا پڑا ایسا ہی وقت برہنہ گفتاری شاعری کی معراج ہے کہ رمز و کنایہ ہی سب کچھ نہیں ہے۔ بہر حال! یہ اشعار بھی دیکھ لیجئے:

چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے

گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا

شہر دلی کا ذرّہ ذرّہ خاک

تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا

کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک

آدمی واں نہ جاسکے یاں کا

یہ تو صرف مثال کے طور پر کچھ اشعار پیش کئے گئے ہیں ورنہ اسی عنوان سے کلام غالبؔ کا مطالعہ ورنہ ایک دفتر کا متقاضی ہے۔ مجھے کہنے دیجئے کہ میرؔ بھی اسی عنوان پر کھل کر سامنے آتے ہیں اور کلام میرؔ صرف ایک جنسیت زدہ شاعر کا کلام نہیں

ہے اور نہ ہی یہاں صرف عارفانہ ترنگ ہے۔ پہلے تو دیکھئے کہ میرؔ کے دور میں دلی کا نقشہ کیا ہے۔ میرؔ کے دور میں دلی کا حال یوں بنتا ہے:

"شہر میں غارت گردوں کا ہجوم تھا۔ اور بلا روک ٹوک قتل اور غارت گری ہو رہی تھی۔ لوگوں کا حال ابتر ہو گیا، بہتوں کی جان لبوں تک آ گئی۔ یہ غارت گر زخم بھی دیتا اور گالیاں گفتار بھی دیتے۔ روپیہ بھی سب چھین لیتے اور مار الگ لگاتے۔ جو سامنے آجاتا اس کے بدن کے کپڑے تک نہ چھوڑتے۔ نیا شہر جل کر خاک سیاہ ہو گیا...... اب وہ بے رحم پرانے شہر کے تاراج کرنے میں لگ گئے۔ وہاں بے شمار انسانوں کو قتل کر دیا۔ سات آٹھ دنوں تک یہ ہنگامہ چلتا رہا۔ ایک وقت کے کھانے اور ستر ڈھکنے کے وسائل بھی کسی گھر میں نہ رہے۔ مردوں کے سر ننگے تھے اور عورتوں کے پاس اوڑھنی بھی نہ تھی۔ چونکہ راستے بند ہو گئے تھے اس لئے بہت سے لوگ زخم کھا کھا کر مر گئے۔ کچھ سردی کی شدت سے اکڑ گئے۔ اس فوج نے بڑی بے حیائی سے لوٹ مچائی اور شہریوں کو قتل کیا۔ غلہ زبردستی چھینتے اور مفلسوں کے ہاتھوں دھونس سے فروخت کرتے۔ ان غارت گروں کا ہنگامہ ساتویں آسمان تک پہنچ رہا تھا...... ہزاروں خانہ خراب اس ہنگامہ سے نکل کر بصد حسرت ترک وطن کر گئے اور جنگل کی طرف سر اٹھا کر چل دیے...... بے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے نظر آتے تھے۔ ان مظلوموں کے گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہو رہی تھی۔ جہاں تک آنکھ دیکھ سکتی تھی خاک سیاہ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔"

(میر کی آپ بیتی۔ ذکر میرؔ۔ ترجمہ نثار احمد فاروقی ص ۱۲۲ تا ص ۱۲۴)

تمام مسائل کے اسباب سیاسی ہی نہیں معاشرتی بھی تھے کہ سچ یہ ہے کہ

احمد شاہ ابدالی کے بعد دلّی کی ابتری اور فوج کا مجبور ہو کر احمد شاہ ابدالی کا ساتھ دینا، وہ بنیادی عوامل ہیں جن کی معقول وجہ معاشی ابتری میں یوں تلاش کی جاسکتی ہے کہ احمد شاہ ابدالی کی فوج میں پچیس ہزار ایسے ہندوستانی بھی شامل ہو گئے تھے جنھیں مہینوں سے تنخواہ نہیں ملی تھی۔ میرؔ نے ان حالات کا نقشہ یوں کھنچا ہے۔

مشکل اپنی ہوئی جو بود و باش
آئے لشکر میں ہم برائے تلاش
آن کر دیکھی یاں کی طرفہ تماش
ہے لبِ نان پہ سو جگہ پرخاش
نہ دمِ آب ہے نہ کچھ آش
زندگانی ہوئی ہے سب پہ وبال
کنجڑے جھینکیں ہیں روئے ہیں بقال
پوچھ مت کچھ سپاہیوں کا حال
ایک تلوار بیچے ہے اک ڈھال
بادشاہ و وزیر سب قلاش

ظاہر ہے میرؔ کی شاعری، محض عشقیہ واردات، حکایاتِ دل اور جنسی خواہشات کے اظہار تک محدود نہیں ہے کہ اس میں اپنے دور کے انحطاط، زوال، شورش اور مایوسی کی دبی ہوئی سسکیاں بھی سنائی دیتی ہیں۔ میرؔ نے اگر امراءاور رؤسا کی شان و شوکت دیکھی تھی تو ان ہی امراء اور رؤساء کو ایک روٹی کے ٹکڑے کے لئے دست سوال بھی دراز کرتے ہوئے دیکھا تھا

صناع ہیں سب خوار، ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

☆

تو ہے بیچارہ گدا میرؔ، تیرا کیا مذکور

مل گئے خاک میں یاں صاحب وافر کتنے

دلّی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں

تھا کل تلک دماغ جنھیں تخت و تاج کا

میؔر کی شاعری ان ہی باریک دھاگوں سے بنتی ہے اور میؔر کی شاعری کی جلوہ ریزی اصل میں میؔر کا سوزِ دروں ہے اور یہیں سے احساس کی شاعری، زبان کی شاعری بن جاتی ہے کہ ؎

بقدر حوصلۂ عشق جلوہ ریزی ہے

وگر نہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

مارکس نے اس سلسلے میں بڑے کام کی بات لکھی ہے:

"Certain periods of the highest development of art stand in no direct connection with the general developments of the sociaty."

بات صحیح ہے کہ معاشرے میں ابتری ہے۔ افرا تفری ہے، انتشار ہے اور تباہی ہی تباہی ہے مگر انھیں حادثوں میں فن سنور رہا ہے، نکھر رہا ہے اور جلوہ سامانی ہی جلوہ سامانی ہے کہ کیا میؔر اور کیا غالبؔ سب مژگان تر رکھتے ہیں اور دولتِ دل اور دردِ جگر رکھتے ہیں۔ جسم تو کپڑوں کو ترس رہا ہے مگر پھر بھی پیراہنِ شمس و قمر تو رکھتے ہیں۔ بات وہیں پر آکر ٹھہرتی ہے کہ تنقید صرف فنی مسائل کا نام نہیں جس نے نہ تو معاشرتی مسائل دیکھے نہ معاشی مسائل دیکھے، نہ سیاسی مسائل دیکھے اور نہ تواریخی پس منظر پر ہی نظر رکھی وہ کسی شاعر یا ادیب کو بھلا کیسے سمجھ سکے گا۔ نئی تنقید گونگی ہے اور نیا ناقد تو باد پیماؤں کی حرکت کا محتاج ہے۔ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ نظریہ بردوش نقادوں نے تو ساتوں آسمان سر پر اٹھا لیے ہیں۔ موضوع تفصیل طلب ہے۔ اختصار کی صورت یہ چند اشارے ہیں۔ جو ذہین ہیں وہ اشاروں کی زبان سمجھیں گے۔ ورنہ ؏

جو شئے کی نزاکت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا

☆☆☆

تنقید اور تاثراتی لب و لہجہ

جب کبھی کوئی رجحان یا نظریہ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتا ہے، اس کا رد عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ یہ فطرت کا اٹل اصول ہے، لیکن رد عمل بھی انتہا پسندانہ ہوتا ہے۔ مارکسی انتہا پسندی کا رد عمل ہوا اور ایسے ناقدین وجود میں آئے جو ادب کے سماجی نظریہ کے مخالف تھے اور مقصدیت اور افادیت کی تلاش کو لاحاصل اور بے سود عمل سمجھتے تھے۔ ایک بڑی دقت یہ بھی ہے کہ نقاد وسیع مطالعے کے باوجود اپنے اس بنیادی فرض سے کنارہ کش ہو جاتا ہے جو تمام مکاتیب نقد کے جائزے کے لئے قدر اول کی چیز ہوتی ہے، یعنی توازن اور اعتدال۔ تنقید کرتے وقت ناقد کا رویہ فنکار کے ساتھ ہمدردی کا ہونا چاہئے اور اسے اتنی بلندی پر ہونا چاہئے کہ وہ اس شئے کے بارے میں بھی تنقید کا بلند سطح نظر ظاہر کرے، جس کو وہ انفرادی طور پر ناپسند ہی کیوں نہ کرتا ہو۔

کچھ یہی معاملہ تنقید اور تحقیق کا بھی ہوا جنھیں غلطی سے ایک دوسرے کی ضد سمجھ لیا گیا۔ اور اس انتہا پسندی کا یہ عالم ہوا کہ بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی:

> "تحقیق ایک قسم کی منشی گیری ہے .... تحقیق کے لئے مغز شگافی کی ضرورت ہے جبکہ تنقید کے لئے مغز شاہانہ درکار ہے،

تحقیق کرنے والے کی حیثیت ایک مزدور کی سی ہوتی ہے جو اینٹیں اٹھا کر لاتا ہے اور ان کو جوڑ کر دیوار بناتا ہے"۔

(اردو میں تنقید۔ڈاکٹر محمد احسن فاروقی[ص۱۲۵])

کم و بیش یہی حال کلیم الدین احمد کا ہے، ان کی نظر میں:

"تنقید، تحقیق سے قدر و قیمت میں زیادہ ہے۔ دیکھنے میں تحقیق کی راہ بظاہر زیادہ دشوار ہے، اس میں ایسی مشکلیں سامنے آتی ہیں، جو ہمت شکن ہوتی ہیں، لیکن محنت، صبر، دماغ سوزی، صرفۂ وقت، عدم عجلت سے آسان ہو سکتی اور آسان ہو جاتی ہیں ......

......دوسری جانب تنقید کو رائے زنی سمجھا جاتا ہے، جو ہر غیر ذمہ دارانہ شخص آسانی سے کر سکتا ہے۔ اس لئے لوگ اس کی طرف زیادہ مائل ہوتے ہیں، تنقید کی عدم موجودگی میں تحقیق غیر مفید ہو جاتی ہے اور تنقید بعض اوقات تحقیق کی کمی کی وجہ سے لغزش کر جاتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ تحقیق، تنقید کی محدود، مخصوص صورت ہے۔ اگر اس صورت کو پیش نظر رکھا جائے تو تحقیق مفید ہو سکتی ہے۔ لیکن عموماً تحقیق کو علاحدہ فن یا علم خیال کیا جاتا ہے۔ اور اس کو تنقید سے بھی اونچی جگہ دی جاتی ہے۔ اور لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ تحقیق کو اگر تنقید سے الگ کر دیا جائے تو اس کی حالت اس گم کردہ راہ کی ہو گی جو کسی صحرا میں بھٹکتا پھرے، اور جس کو اس کی خبر نہ ہو کہ وہ بھٹک رہا ہے"۔

("اردو تنقید پر ایک نظر" کلیم الدین احمد[ص۲۶]۱۹۵۷ء)

اس معاملے میں سلجھا ہوا، متوازن اور معتدل راستہ ہندی کے مشہور محقق ڈاکٹر ناگیندر کا ہے:

"کیا اعلیٰ تنقید لازمی طور پر اعلیٰ تحقیق نہیں، یا کیا اعلیٰ ادبی تحقیق اپنی بلند ترین سطح پر تنقید سے مختلف رہتی ہے؟ ادب کا طالب علم ہونے کی حیثیت سے میرے پاس اس کا ایک ہی جواب ہے، اور وہ یہ کہ اعلیٰ تنقید لازمی طور اعلیٰ تحقیق بھی ہے اور اعلیٰ ادبی تحقیق بلند ترین سطح پر تنقید سے مختلف نہیں رہتی۔ ہندی میں جائسی گرنتھاولی کا مقدمہ اعلیٰ تنقید کا بہت اچھا نمونہ بھی ہے اور میں اسے ادبی تحقیق کا بھی بہترین نمونہ مانتا ہوں.......... ایسے مقالے جن کی حیثیت حقائق کی دریافت سے زیادہ نہیں ہے اعلیٰ تحقیق کے زمرے میں شمار نہیں ہوتے۔ اس کو محض حوالے کے نقطۂ نگاہ سے ہی اہمیت حاصل ہوگی۔ اصلیت کا مشاہدہ کرنے کے لئے حقائق کے ادراک سے آگے بڑھ کر اس میں صداقت کی واقفیت ضروری ہے جس کا اشارہ حقائق کرتے ہیں، یہی تنقید کی بلند ترین سطح ہے اور میں کہوں گا کہ تحقیق کی بلند ترین سطح بھی یہی ہونی چاہئے، اس کے بغیر تحقیق محض حقائق کے ادراک تک محدود رہے گی۔ میں ایسے اعلیٰ درجہ کے تحقیق کا تصور بھی نہیں کر سکتا، جس میں تنقیدی صلاحیت موجود نہ ہو۔ لہٰذا اعلیٰ ادبی تنقید تحقیق کی بہترین شکل ہے۔ محقق کو اس اہم حقیقت کے متعلق کوئی غلط فہمی نہ ہونی چاہئے۔"

("تحقیق و تنقید" ڈاکٹر ناگیندر۔ ماہنامہ "آجکل" [ص ۱۹-۱۲] دسمبر ۱۹۶۳ء)

بعض تحقیقی کاموں میں اعداد و شمار سے کام لیا جاتا ہے، یا متن کی تحقیقی یا لسانی یا سوانحی حقیقتوں کی تلاش کی جاتی ہے، لیکن اس میں بھی بعض فیصلوں کے لئے تنقیدی بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض خاص تنقیدی رجحانات میں تحقیق کا تعلق تلاش کرنا لاحاصل ہو جاتا ہے، جیسے تاثراتی تنقید۔ اس قسم کی تنقید میں چونکہ کسی فنی تخلیق سے پیدا ہونے والے اثرات ہی کا ذکر کیا جاتا ہے اس لیے تخلیق کی

اہمیت سے بے تعلق ہو جاتی ہے۔ زیر نظر مضمون تنقید کے اسی دبستان سے متعلق ہے ، جسے تاثراتی دبستان تنقید کہا جاتا ہے جو اس بنیادی خوبی یا خرابی کے باوجود، جدید ادب کا طرۂ امتیاز ہے۔

تاثراتی دبستان پر گفتگو شروع کرنے سے پہلے میں اسی بنیادی فارمولے کو بیان کرنا پسند کروں گا جو کم و بیش تمام مکاتیب نقد میں کسی نہ کسی شکل میں کارفرما رہا ہے اور جس کی بنا پر تمام انتقادی نظریات ارتقائی مدارج سے گذر کر تکمیلیت کی سرحدوں تک پہنچ سکے ہیں۔ یہ فارمولا مشہور فرانسیسی ناقد تیّن (TAINE) کا ہے۔ اس کے الفاظ میں تین نکات ہیںRace. Milien & Momentیعنی بقول تیّن کوئی بھی ادب پارہ نسل، ماحول اور وقت سے ملکر وجود میں آتا ہے۔ ادب کی تشریح پر غور کرنے سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ کوئی بھی ادب فی الحقیقت سماج، ماحول، زندگی، تہذیب اور معاشرے کا عکاس اور ترجمان ہوتا ہے۔ اس کی توضیح یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ ادب کی تاریخ ان مخصوص قسم کے لوگوں کی پیداوار ہے جو وقتاً فوقتاً کسی خاص نسل میں جنم لیتے رہے ہیں ان سب لوگوں کے خیالات اور افکار اپنے وقت کے تمدنی اثرات لیے ہوئے ہیں اور ان کی تخلیقات جب منصۂ شہود پر آتی ہیں تو اس لحاتی کیفیت کا عکس بھی ہوتی ہیں جو تخلیق کے وقت ارتقاء کا محض ایک مرحلہ تھی۔ تیّن کی یہ بات بہت زیادہ اہمیت کی حامل ہے، لیکن صرف ایک پہلو ایسا ہے جس کا جواب اس فارمولے میں نہیں ہے اور وہ بہت اہم پہلو ہے کہ ایک ہی دور اور ایک ہی نسل کے اہم فنکار، جو ایک دوسرے کے ہم عصر بھی ہیں، اپنی علاحدہ اور الگ آواز کیوں رکھتے ہیں۔؟

اسی سلسلے میں سینٹ بیو بھی ہے، وہ کچھ ترمیم سے کام لیتا ہے۔ اس کے خیال میں کسی فن پارہ کو سمجھنے کے لئے فنکار کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے، اور یہ کہ فنکار کی شخصیت کو سمجھنے کے لئے صرف اس کی نسل، اس کے دور کے اور اسکے وقت کو ہی سمجھنا کافی نہ ہوگا۔ اس کے ساتھ ہی شعور اور لاشعور کی کتنی ہی پر پیچ وادیاں بھی ہوتی ہیں، جو ایک فنکار کو اپنے ہم عصروں سے ممتاز اور ممیز کرتی ہیں۔ سینٹ بیو کہتا

ہے کہ پھل کو سمجھنے کے لئے درخت کا جاننا بھی ضروری ہے۔ کسی فن پارے کی صحیح قدر و قیمت جاننے کے لئے فن کار کی شخصیت کا جاننا لازم ہے۔ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے سینٹ بیو کہتا کہ فن کار کے بارے میں یہ جان لینے کے بعد ہی کہ وہ کس نسل اور کس خاندان سے تعلق رکھتا ہے اس نے کیا اثرات اور کیا خصوصیات ورثے پائیں اور کن کن باتوں سے شعوری طور پر پیچھا چھڑایا ہے، عام زندگی میں اسے کن حادثات سے دوچار ہونا پڑا ہے اور یہ حادثات اس کی داخلی زندگی میں کس حد تک شامل ہو سکے، اس کے غیر ادبی دوستوں کا حلقہ کس قسم کا تھا۔ ہم کسی فن کار کی قدر و قیمت متعین کر سکیں گے اور یہ سمجھ سکیں گے کہ اس کی آواز دوسرے فنکاروں سے اسلئے مختلف ہے کہ اس کی شخصیت کو بنانے یا بصورت دیگر بگاڑنے میں جن عوامل نے حصہ لیا ہے وہ مختلف تھے۔ یہ بات نہ صرف تنقید نگاروں یا عام قارئین کو بلکہ ہر فن کار کو پیش نظر رکھنا چاہیئے۔ وہ اپنی انفرادی خصوصیات کو نمایاں کرنے کے لئے ان باتوں کو ثانوی اہمیت نہیں دے سکتا۔ اس سلسلے میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لئے کوئی شخصیت نہیں ہوتی، بلکہ اسکے پاس شخصیت کے بجائے ایک ذریعہ یا واسطہ ہوتا ہے جو ہرگز کسی عنوان شخصیت نہیں کہلا سکتا۔ ہم اس بات سے اتفاق نہیں کر سکتے۔ فنکار کے پاس جب تک شخصیت نہیں ہوگی، اس کے فن میں دلکشی اور رعنائی پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ اسی مضمون میں ایلیٹ آگے چل کر لکھتا ہے کہ واسطہ یا ذریعہ فنکار کے تاثرات اور تجربات کو مخصوص اور غیر متوقع طریقہ پر ملا سکتا ہے جو تاثرات اور تجربات اس کی شاعری میں اہم بن جاتے ہیں، وہ اس کی ذات اس کی شخصیت پر بالکل برائے نام اثر انداز ہوں گے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ:

"شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔"

میں اسے تسلیم نہیں کرتا۔ شاعری یا کوئی فن اپنے خالق کی شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ فن کار جب اپنی شخصیت کو مطالعے اور مشاہدے کی گہرائی اور گیرائی اور مسلسل ریاضت کے سبب عظمت بخشتا ہے تو اس کی شخصی آواز بھی کائنات بن جاتی

ہے۔ اسکے ساتھ تمام دھرتی دھڑک رہی ہوتی ہے۔ ایلیٹ کی اس بات کے ڈانڈے فرانس کی تحریک سے جاملتے ہیں جو اشاریت پسندی (EXPRESSIOI) کی تحریک کہی جاسکتی ہے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ اور بھی واضح انداز میں اس تحریک کی حمایت کی ہے۔ اس اسکول کے فنکاروں کے فن میں ابہام پرستی کا بہت عمل دخل ہے۔ ان کے فن پاروں میں یہاں تک اشکال، ہو جاتا ہے کہ اپنا کہا یہ خود سمجھتے ہیں یا خدا۔ بلکہ کبھی کبھی بلکہ اکثر وہ اپنا کہا خود بھی نہیں سمجھ سکتے۔

اس تحریک کی نمائندگی کرتے ہوئے کروچے (مشہور اطالوی مفکر) کہتا ہے:

"ہر تجربہ کی حیثیت اضافی ہے۔ فن کار کو جو تجربہ کسی خاص لمحے میں ہوتا ہے وہ کسی دوسرے لمحے میں نہیں ہو سکتا۔ خود کروچے کی زبان میں "زندگی کا وہ لمحہ جو لبریز ہو جائے، احساس کی وہ لہر جو چھو کر گذر جائے، تمنا کی وہ بیتابی جو اپنا کام کر جائے، یقیناً ان سب کی بازیابی ناممکن ہے۔ اس لئے کہ کوئی بات ایک بار سے زیادہ نہیں ہوتی اس وقت جو میری حالت ہے، وہ کسی دوسرے کی نہیں ہے۔ اور نہ ایک لمحہ پہلے میری تھی، نہ ایک لمحہ بعد رہے گی۔ لیکن فن اسے تخلیقی طور پر نئی صورت دیتا ہے۔ اور میرے لمحاتی تاثرات کو تخیلی اظہار بخش دیتا ہے۔ تاثرات کی یہ فنی مشابہت زمان و مکان سے علاحدہ ہو جاتی ہے، اور ہر زمانہ میں ہر جگہ اپنی تخلیقی اصلیت کے ساتھ محسوس کی جاسکتی ہے اور بصورت تاثرات منتقل ہو سکتی ہے۔ یہ تخیلی مشابہت کائنات سے متعلق نہیں رہی، ماورائے کائنات ہو جاتی ہے۔ کسی لمحہ 'گذراں' سے سروکار باقی نہیں رکھتی، بلکہ ابدیت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ اس طرح زندگی گذر جاتی ہے، فن رہ جاتا ہے۔"

یہ سوال اپنی جگہ کہ تاثرات کی یہ ذہنی شبیہ جو فن کی صورت ہمارے سامنے ہے، کس طرح وہی تاثرات ہمارے ذہن میں بھی ہو تا پیدا کر سکتی ہے جو فنکار کا لمحاتی مقدر بن گئے تھے۔ بقول سید احتشام حسین: "تنقید اور تشریح میں کیفیات کی باز آفرینی تو نہیں ہو سکتی کیونکہ کسی اور پر گذرے ہوئے اثرات کو اپنے اوپر پوری طرح طاری کرنا ناممکن ہے۔ اس لئے کہ جدبات خاص قسم کے محرکات اور پیچیدہ حالات کے ماتحت پیدا ہوتے ہیں۔" تاثراتی نقاد اپنے آپ کو انہیں حالات میں متصور کر کے نگاہ تخیل سے ان اثرات کو بے نقاب دیکھتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ تاریخی نقطۂ نظر سے مدد لیتا ہے۔ بقول شخصے "تاریخی حقائق کا علم مردے کو زندہ کر دیتا ہے، منتشر کو مکمل کر دیتا ہے، اور ہمیں تخلیق کو اسی نظر سے دیکھنے کا موقع دیتا ہے، جس سے بوقت تخلیق فنکار نے دیکھا تھا۔" ضمناً کروچؔے روایات کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ "جن کی بدولت منتشر شعاعوں کو یکجا کر کے ایک مرکز پر مرکوز کیا جا سکتا ہے۔ "یعنی روایات" ماضی کی حالیت (Presentness of the past) کی علامت ہیں اور ان کو معنویت وقت کا دبیز پردہ اُٹھا کر "صورتحال" دکھادیتی ہے۔ پھر بھی تاریخی تحقیق اور روایات تاثرات کی بازِ آفرینی کے لئے کافی نہیں۔ کروچؔے یہ بھی کہتا ہے "تربیت یافتہ ذوق اور بیدار تخئیل کی موجودگی بھی مشروط ہے۔" مگر تاریخی حقائق بیدار تخئیل، تربیت یافتہ ذوق، اور روایات کی معنویت کے باوجود وہ نفسیاتی اسباب کہاں سے فراہم ہو سکتے ہیں، جن کے بدولت فنی تخلیق ہوئی تھی۔

ہو سکتا ہے کہ جس خاص لمحے میں کروچؔے نے یہ بات کہی تھی اس کے علاوہ اس وقت اور کچھ نہ کہا جا سکتا ہو۔ ایک بات جو میں کہنا چاہوں گا یہ ہے کہ میری رائے میں خاص ہیئت پسندی یا اظہاریت، ادب یا کسی بھی فن کا مقصد نہیں۔ تخلیق میں جب تک تلازمۂ خیال اور تکمیلیت کا احساس نہ ہو۔ اور جب تک فن کار اپنے پورے تجربے کو پورے حسن کے ساتھ قاری یا سامع یا ناظر تک پہنچا نہ دے، شاید بات نہیں بنتی۔

ادب اور جمالیات کے سلسلے میں کروچے کا نظریۂ اظہاریت جس قدر مقبول ہوا، اسی قدر اس پر اعتراضات بھی ہوئے۔ کروچے نے کہا ہے کہ فن مکمل اظہاریت ہے۔ اگر اس کی بات تسلیم کرلی جائے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس طرح حسن کے مدارج نہیں ہوسکتے اسی طرح فن کے بھی مدارج نہیں ہوسکتے اور نہ فن کی قسمیں ہوسکتی ہیں۔ اس زندگی کی وہ تمام باتیں جنھیں فن کار اپنے فن کے اظہار میں لاتا ہے وہ سب بے مثال ہیں۔ اس لئے شاعری اور مصوری، وغیرہ کی شکل میں تخلیقات کی تقسیم نہیں ہوسکتی کیونکہ فن کار کی ہر تخلیق مکمل ہوتی ہے۔ اور جذباتی زندگی کے اظہار کو تخئیل میں محفوظ کرلیتی ہے۔

سنتیانا نے باقاعدگی کے ساتھ فلسفہ، حسن اور تنقید کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے خیال میں اس طرح ادبی تنقید زیادہ بہتر ہوسکتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> "اگر ہم تنقید کے استقاقی (ETYMOLOGICAL) معنوں کو جمالیات سے ملادیں تو اس طرح ہم اصول حسن کی دو اہم خصوصیات کو یکجا کردیں گے۔ تنقید، پرکھ (Judgement) اور جمالیات محسوسات کی دلالت کرتی ہے۔ تنقید جس میں محسوسات یا مخصوسات جن میں جانچ پڑتال ہو ان میں کوئی عام اصول تلاش کرنے کے لئے تنقید کو وسعت دینا ہوگا اور اس میں ان فیصلوں کی قدروں کو شامل کرنا ہوگا جو آپس میں گہرا رشتہ رکھتی ہوں۔"

The nature of beauty by G.Santayana: From essays in literary criticion R.B.west page 84

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عملی تنقید کا کوئی فیصلہ بغیر اصول جمالیات کے نہیں ہوسکتا۔ تنقید بغیر جمالیات کے ممکن نہیں۔ اگر تنقید کے ساتھ کوئی مضبوط جمالیاتی بنیاد نہیں تو اس میں ناقص جمالیات ضرور ہے۔ ادب میں اظہاریت کے بارے میں

کروچے کے نقطۂ نظر کو کلینتھ بروکس نے ایک فارمولے کی شکل میں پیش کیا ہے.

وجدان + اظہار + خیال آرائی + حسن = فن

(Litarary Criticism (A Short history by Cleaneth Brooks page 503)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر ان چیزوں کا امتزاج کسی فنکار کی تخلیقات میں ملتا ہے تو اسے اعلیٰ ادب میں شمار کیا جانا چاہئے۔ نظریۂ اظہاریت کے پورے فلسفے کا جائزہ لینے کے بعد اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا کہ فن سوائے وجدان اور اظہاریت کے کچھ نہیں۔ اسکاٹ جیمس نے کروچے کے اس نظریے کی شدت سے مخالفت کی ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ: "کروچے فن کے بارے میں لکھتا ہے لیکن اس سلسلے میں وہ فن کار کی رائے لینا بھول گیا۔ اگر اس نے انکی رائے لی ہوتی تو انہوں نے بتایا ہوتا کہ فن کا سارا عمل دنیا تک کسی بات کی ترسیل ہے۔ کروچے "ترسیل" کو بھی فراموش کر گیا جس طرح وہ تقریباً حسن کو بھول گیا۔ ہر زمانے میں اور تہذیب کی تاریخ میں تمام بڑے ادبی فنکاروں نے اپنی تخلیقات کی تعریف انسان پر اس کے اثر کے تحت کی ہے۔ تمام فنون یقینی طور "اظہار" ہیں، لیکن زندگی کا اظہار۔ فنکار زندگی کے اظہار کو اس زبان میں پیش کرتا ہے جس کو عام قاری سمجھ سکے۔

(Making of Literature Scottl James page,329 & page,334)

اس دبستان کے لوگوں میں والٹر پیٹر کو بھی کافی اہمیت حاصل رہی ہے جس کے خیال میں کسی ادبی تخلیق کی جانچ پڑتال کے لئے جمالیاتی ناقد کو یہ دیکھنا چاہئے کہ وہ تخلیق ذہن پر کس قسم کا اثر ڈالتی ہے۔"

(The Renaissance by walter Peter:Preface)

اس دبستان انتقاد نے جن لوگوں کو متاثر کیا ہے ان میں والٹر پیٹر کے علاوہ آسکر وائلڈ اور اسپنگارن وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ادب اور تنقید پر اس کا اتنا گہرا اثر پڑا کہ جس وقت بے بٹ جدید تنقید کو مختلف حصوں میں تقسیم کرنے بیٹھا تو اس نے

انھیں صرف دو دبستانوں میں منقسم کرنے کو غنیمت سمجھا۔اس نے لکھا ہے: "آج کل تمام جدید تنقید اگر فضول باتیں نہیں ہیں تو انہیں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ تاثراتی اور سائنسی۔ تاثراتی نقاد ایک کتاب میں اس نقطۂ نگاہ سے دلچسپی لیتا ہے کہ کہاں تک وہ محسوسات پر اچھا اثر ڈالتی ہے۔"

(Standards in criticism by Truing Babbitt from Essay's in modern literary criticism page:105)

فراقؔ گورکھ پوری کی اردو شاعری میں اہمیت تسلیم شدہ سہی، لیکن تنقید کے میدان میں بہت کچھ لکھنے کے بعد بھی ان کا تنقیدی معیار محض وجدانی ہے اور ان کا ہر مضمون محض تاثراتی ہوا کرتا ہے۔انہوں نے خود بھی اپنی تنقید کو "تاثراتی تنقید" کہا ہے وہ اپنے اس رجحان کو اسپنگارنؔ کی طرح "خلاقانہ تنقید" (Creative Criticism) کا نام دیتے ہیں۔ وہ اپنے اپنے مضامین کے مجموعے "اندازے" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں: " میری غرض و غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو جمالیاتی، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات، قدما کے کلام سے میرے کان، دل، دماغ اور شعور کی تہوں پر پڑے ہیں، انھیں دوسروں تک پہنچادوں کہ ان کے اثرات میں حیات کی حرارت اور تازگی قائم رہے۔ میں اسی کو خلاقانہ تنقید یا زندہ تنقید کہتا ہوں۔اسی کو تاثرانہ تنقید بھی کہتے ہیں...... تنقید محض رائے دینا یا میکانیکی طور پر زبان اور فن سے متعلق خارجی امور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے بلکہ شاعر کے وجدانی شعور کا بھید کھولنا ہے۔"

فراقؔ حالیؔ کی شاعری پر یوں رقمطراز ہیں!"وہی حساس سنجیدگی اور چٹیلی نرم آہنگی، حلق میں کچھ درد پیدا کر دینے والی کیفیت، دبی ہوئی تلملاہٹ، طنز کی چاشنی، وہ حالت جسے کہتے ہیں، جی مسوس مسوس کر رہ جانا، کچھ نہ جانے، کیا چھن جانے لٹ جانے کا احساس، ایک تاسف کا لہجہ، ان اشعار میں ملتا ہے۔"(اندازے) مصحفیؔ کے بارے میں لکھتے ہیں: میر و مصحفیؔ میں وہی فرق ہے، جو دوپہر اور غروب آفتاب کے

وقت پایا جاتا ہے۔ اور جس طرح شام کو آفتاب میں ساتوں رنگ جھلکنے لگتے ہیں، اسی طرح رنگین فضا میں وہ خارجیت بکھرتی اور سنورتی ہے، جس کی جھلک مصحفی کی شاعری میں ہے۔ اگر ہم سنگیت کے استعارے کو کام میں لائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ مصحفی کے نغموں میں وہی دلفریب کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو آواز میں پتی لگ جانے سے پیدا ہوتی ہے۔" (اندازے) میرؔ اور غالبؔ کی شاعرانہ عظمت سے کسے انکار ہے۔ لیکن فراقؔ جب کسی کی شاعرانہ عظمت کا اظہار کرتے ہیں تو اُس طرح گویا اس سے بڑا فنکار کوئی ہوا ہی نہیں ہو۔ وہ بھی نہیں، جن کی عظمت کا وہ خود بھی اتنی ہی شدت سے پہلے کے مضامین میں اظہار کر چکے ہیں۔ یہ سب تاثرات کی رو ہی کہی جائے گی کہ مصحفی کے سامنے میرؔ، سوداؔ، غالبؔ اور مومنؔ وغیرہ کچھ نہیں رہ جاتے ہیں۔ "رنگ روپ، صورت شکل، سجاوٹ اور نکھار کا آئینہ دار جتنا مصحفی کا کلام ہے اتنا اُردو کے اور کسی غزل گو کا کلام نہیں۔ یہ بات جتنے مختلف عنوانوں سے جتنی واقعیت اور اصلیت لئے ہوئے مصحفی کے یہاں ہے وہ میرؔ، سوداؔ، جرأتؔ، انشاؔ، غالبؔ، ذوقؔ، ظفرؔ، مومنؔ، داغؔ اور امیرؔ کسی کے یہاں بھی نہیں پائی جاتی ہے۔"

(اندازے ص ۲۶)

فراقؔ شاعر ہیں، قادر الکلام شاعر، شاعرانہ تشبیہات اور روایتی حسن کے دلدادہ ہیں، اسی لئے انکی تنقید، تنقید کے بجائے شاعری ہو جاتی ہے، اور وہ بھی ایسی شاعری جس میں مبالغہ آرائی ہی مبالغہ آرائی ہے، یہ کمزوری فراقؔ کی ہو کہ تاثراتی تنقید کی، بہر حال کمزوری ہے یہی تاثراتی انداز مجنوںؔ گورکھپوری کا ہے، مثلاً میرؔ کے بارے میں لکھتے ہیں "اردو شاعری بھی اپنا خدا رکھتی ہے۔ اور وہ میرؔ کہلاتا ہے۔ تذکرہ نویسوں نے بالاجماع اس کی بارگاہ میں اپنی حمد و ثنا پیش کی ہے۔ شعرا نے اس کے آگے سر بندگی جھکایا ہے کوئی تذکرہ نویس یا کوئی شاعر ایسا نہیں ملے گا جس نے میرؔ کے خدائے سخن ہونے سے انکار کیا ہو" ("تنقیدی حاشئے" مجنوں گورکھپوری صفحہ ۹)۔ یہ تنقید کی زبان نہیں کسی حمد یا منظوم قصیدے کی زبان معلوم ہوتی ہے اور تنقید چیزے

دیگر ہے، قصیدہ خوانی یا تعریف کا پل باندھنا نہیں۔

رشید احمد صدیقی، کیفیت اور تاثر کو اہمیت دیتے ہیں جو کسی فن پارے سے پڑھنے والے پر طاری ہوتا ہے اور اس تاثر کے زیر اثر قاری اپنے گرد و پیش کو فراموش کر دیتا ہے وہ جب حالی پر لکھتے ہیں تو انھیں اقبال اور غالب سے آگے بڑھا دیتے ہیں اور جب جگر پر لکھتے ہیں تو کہتے ہیں "موجودہ بحرانی اور ہیجانی دور میں غزل جگر ہی کے سہارے آگے بڑھے گی" (جگر میری نظر میں۔ رشید احمد صدیقی آتش گل صفحہ ۳۰) غرض کہیں غزل گوئی اردو شاعری کی آبرو بن بیٹھتی ہے اور کہیں جگر غزل کی اور قصہ تمام ہو جاتا ہے۔

محمد حسن عسکری کے یہاں استہزا کا پہلو بہت زیادہ ہے "یہ لوگ لفظوں کو ان کے چھوٹے چھوٹے اور تنگ سے تنگ معنوں میں استعمال کرنے کے عادی ہیں۔ ان کی اصطلاحیں اتنی افادیت آلود ہوتی ہیں کہ ان سے تانبے کے زنگ آلود پیسوں کی بو آتی ہے۔ اسی لئے تو میں نے کمیونسٹوں کا اخبار تک پڑھنا چھوڑ دیا ہے کیونکہ دونی میں تو ننگی تصویریں والا رسالہ آجاتا ہے ...... ایک ایسا ہی مجرب اور خاندانی نسخہ ترقی پسندوں کے پاس بھی ہے۔ یہ نسخہ "ہو المارکس" سے شروع ہوتا ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں، طبقاتی ، مادی جدلیات، ذرائع پیدا وار اور اسی قسم کی کھادیں......"

(انسانی اور آدمی" محمد حسن عسکری ص ۱۳)

عسکری صاحب کا یہ قول کہ میں رائے کے بجائے تاثر بیان کرتا ہوں ان فقروں پر صادق آتا ہے یہ فقرے تاثرات کے سوا کچھ ہیں بھی نہیں اور وہ بھی انتہا پسندی اور شدت پسندی کے علاوہ معاندانہ سلوک اور استہزائیہ انداز فکر کی علامت۔

کلیم الدین احمد نے ان کے بارے میں لکھا ہے: "مارکسی فلسفے کی کاٹ عسکری صاحب کے تاثرات سے نہیں ہو سکتی اور عسکری صاحب کے پاس تاثرات

کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ عسکری صاحب کے تاثرات اردو ادب کے بارے میں ہوتے ہیں اور مغربی ادب کے متعلق بھی۔ اردو ادب کو لیجئے اور ان کے تاثرات کے نتائج دیکھئے، وہ اکبر کو ترقی پسند تنقید سے بچانا چاہتے ہیں اور خود بھی اسی غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں جو ترقی پسندوں کی عام غلطی ہے...... کرشن چندر کے افسانوں کی تعریف کرتے ہیں تو شاید اس لئے کہ اس کا افسانہ زندگی کا ایک بلاذاتی اور بلاواسطہ تاثر ہوتا ہے اور کہتے ہیں کہ ہر افسانہ میں چیخ چیخ کر کہتا ہے کہ سچی رومانیت اور سچی محبت، موجودہ نظام میں بالکل ممکن نہیں ہے، جہاں روپے کی پوجا ہوتی ہے"

(اردو تنقید پر ایک نظر"۔ کلیم الدین احمد ص ۳۷۰)

خورشید الاسلام کی تنقید بیے دروں، بیے بروں کی سی کیفیت سے گزرتی ہے۔ ان کے مضامین انشائیہ بھی ہیں اور تاثر کی بھی عکاسی کرتے ہیں، تشریحی انداز بھی لئے ہوتے ہیں، مادی، تاریخی اور سماجی حقیقتوں کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔ "غالباً مجھ پر یہ فرض بھی عائد ہوتا ہے کہ میں یہ بتاؤں کہ تنقید کے بارے میں میرا نظریہ کیا ہے۔ اس کے جواب میں میں صرف یہ کہوں گا کہ میرا نصیب العین یہ رہتا ہے کہ ایک فن پارے کی دوبارہ تخلیق کی جائے۔ اس طور سے کہ اس میں شخصی فن اور زمانہ ایک دوسرے سے ہم آہنگ نظر آئیں۔"

انہیں وجوہ کی بناء پر عاجز آکر احتشام حسین نے تاثرات کو ناکارہ فلسفہ کہا ہے اور اس تاثراتی دبستان کو بے حقیقت گردانا ہے"۔ جو تنقید کسی تاثر کے متعلق محض تاثر ہے اس کی افادیت کیا ہے۔ تخلیقی تنقید کا یہ نظریہ ایک بے حقیقت، کمزور اور ناکارہ فلسفے پر مبنی ہے۔" (تنقید، نظریہ اور عمل پروفیسر احتشام حسین تنقیدی نظریات ص ۱۳۷)

"تخلیقی تنقید" کی اصطلاح دراصل امریکی نقاد اسپنگارن کی وضع کردہ ہے جسے وہ جمالیاتی یا تاثراتی تنقید کے دبستاں میں کبھی کبھی "نئی تنقید" سے بھی موسوم کرتا ہے۔ اس کے اثرات ہمارے جدید شعراء اور ادبا کے یہاں بھی بطور خاص ہیں اور کروچے کے نظریۂ اظہاریت کو تو جدیدیت نے جزو اعظم قرار دیا ہے۔ خود اسپنگارن

لکھتا ہے "ہم لوگ تاثرات کے معاملے میں حساس ہوں اور ان کا اظہار کرنے پر بھی قادر ہوں، تو ہم میں سے ہر شخص ایک ایسی نئی کتاب کی تخلیق کرے گا جو اس کتاب کی جگہ لے لے گی جس کے ذریعہ ہم نے وہ تاثرات حاصل کئے تھے۔ "فن کار کے متعلق تاثراتت کا اظہار اسپنگارن کے خیال میں تخلیقی عمل ہے۔ اس کا عقیدہ ہے۔ ادب یا تنقید کا یہ کام نہیں کہ وہ کسی اخلاقی یا سماجی مقصد کا اظہار کرے یا اسے آگے بڑھائے، نظم نہ تو اخلاقی نہ غیر اخلاقی ہوتی ہے وہ صرف آرٹ کا ایک نمونہ ہوتی ہے" ۔یہ نظریہ کروچے اور اسپنگارن کے یہاں مشترک ہے۔

کچھ لوگوں کو یہ غلط فہمی بھی رہتی ہے کہ تاثراتی نقاد تجزیاتی تنقید سے ہم آہنگ ہے حالانکہ تجزیاتی تنقید کا دائرہ اتنا تنگ نہیں ہے کیوں کہ اس میں فنکار کے خیال کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ تجزیہ کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ کسی فنی تخلیق کے صرف معنوی حسن کو نہیں بلکہ فنکار کے خیالات واحساسات اور فن کے تمام محاسن اور مفاہیم کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ تجزیہ کرنے وللا کہیں کہیں تاثراتی تنقید سے قریب ہو جاتا ہے اس لئے کہ تجزیئے کے وقت وہ ان حدوں تک پہونچ جاتا ہے، جہاں فن کار تخلیق کے وقت تھا لیکن جب تک وہ اس خالص تخلیقی عمل کے اسباب کو نہیں دیکھے گا اس وقت تک صحیح تجزیہ ممکن نہ ہو گا تاہم ایک تجزیاتی نقاد ایک تاثراتی نقاد سے اس لئے مختلف ہے کہ تجزیاتی ناقد کسی پارۂ فن کی تخلیق نو نہیں کرتا ہے بلکہ اس کے اچھے اور برے پہلوؤں کو نمایاں کر دیتا ہے کہ وہ خیالات کیا ہیں جن کے تحت کسی چیز کی تخلیق ہوئی ہے اور کن حالات اور نوعیت کے تحت وہ کسی خاص شکل میں سامنے آئے ہیں۔ ساتھ ہی وہ اسکے معائب و محاسن اور مفید اور مضر اثرات سے بھی بحث کرتا ہے۔

اس سلسلہ میں ایک اہم بات اور یاد آگئی اور وہ یہ کہ بعض ناقدین جادۂ اعتدال اختیار کرتے ہیں اور یہ ایک صحت مند علامت ہے، کروچے کا فلسفۂ اظہاریت وہ فلسفہ تھا جس نے تاثراتی دبستان کی داغ بیل ڈالی لیکن اس سلسلے کی اہم کڑی ٹالسٹائی کا نظریہ بھی ہے جو در حقیقت ایک معتدل، متوازن اور بیچ کی راہ ہے۔ ٹاٹسائی کے

نظریے کے مطابق فن کا مقصد ترسیل یا ابلاغ ہے یعنی فن کا مقصد بہر حال یہ ہے کہ فن کار نے جس طرح اور جس شکل میں ایک تجربہ خود کیا ہے جب تک وہ اپنے اس تجربے کو من وعن قاری تک نہیں پہونچائے گا اس کا کام ادھورا سمجھا جائے گا اگر فن اشاریت پسندوں کی طرح اپنے تجربے میں خود ہی گھل مل کر رہ گیا، اگر اس نے اس تجربے سے فنی علاحدگی اختیار نہ کی، اگر وہ اس سطح سے (جس وقت وہ کوئی انسانی تجربہ کر رہا ہے) ابھر کر اور اس سطح پر پلٹ کر اس تجربے میں سے صحت مند اور جاذب پہلوؤں کو چن کر ترتیب وترکیب وتہذیب سے پیش نہیں کرتا، جس سے وہ پہلے بھی اپنے فن کی تشکیل کرتا آیا ہے تو اس کے فن میں مطابقت نہیں رہے گی اور جب ایک تجربے کو دوسرے تجربات سے مطابقت نہیں دی جائیگی تو جب اس مطابقت والے پہلو کا خیال نہ رکھا جائے گا تو اس کے فن میں انفرادیت کیسے پیدا ہو سکے گی۔؟

اسی لئے میں یہ کہوں گا کہ جب تک کسی تخلیق میں تلازمۂ خیال نہ ہو اس وقت تک کسی پارۂ فن میں تکمیل کا احساس نہ ہوگا۔ جب تک فنکار کی تخلیقات سے یہ بات مترشح نہ ہو سکے کہ وہ اپنے موضوع میں اس حد تک ڈوبا اور پیوست ہو گیا کہ اس کی نہ صرف جڑیں دیکھ آیا ہے بلکہ اس کے متعلقات سے بھی کماحقہ واقفیت حاصل کر چکا ہے، اس وقت تک ہم فنکار کو کامیاب نہیں کہہ سکتے۔ فنکار کو اپنی باتوں کا پورا یقین ہونا ضروری ہے۔ اگر ایسا نہ ہوا تو وہ خود بھی بھٹک سکتا ہے اور اس کے قارئین بھی۔ اس لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے موضوع کو گہری نظر سے دیکھے اور اسے اپنی روح کا حصہ بنالے۔ اس موضوع کی تصویر اس کے ذہن میں دھندلی نہیں ہونا چاہئے اور اس کا موضوع چاہے جو بھی ہو بہت صاف اور واضح ہونا چاہئے۔

فن میں اسراریت کا ہونا اچھی چیز ہے اس لئے کہ بصورت دیگر لذت طلبی اور کشاکش حیات کی باتیں بے معنی ہو جاتی ہیں لیکن اگر فن میں صرف بے ربط تجربات کا اجتماع ہوگا تو اس کو ہم صرف خام مال کہہ سکیں گے۔ اور نفسیات کے اصول سے بھی سوچئے تو ایسا فن کار شکست خوردہ ذہنیت کا حامل ہوگا، اس میں سہل انگاری کا

مادّہ ہوگا جب کہ فن غائت درجے کی جانکاہی چاہتا ہے۔

میں تجربات سے گریز نہیں کر رہا ہوں۔ فن کار یقیناً نئے نئے تجربات کرے، نت نئے موضوعات پیدا کرے، لیکن اس کی ترسیل کے لئے بہتر اسلوب بھی ہو تو وہ بھی اس مطابقت کے ساتھ کہ ہم اس آواز میں انسانی درد محسوس کر سکیں، اس کو ایک اچھا رفیق تصور کریں۔۔ اگر فن قاری کیلئے معمّہ بن جائے تو یہ یقیناً فن کار کی ناکامی ہے۔ فنکار کے قدم زمین پر جمے ہونے چاہئے، سماج کے پست اور کثیف حالات میں، البتہ اس کی نگاہ آسمان کی طرف اٹھ سکتی ہے لیکن چاند ستاروں سے روشنی لانے کیلئے زمین کو منور کرنے کے لئے، سارے جہاں کا درد اس کے جگر میں سما کر اس کا اپنا درد بن جانا چاہئے، کیونکہ فنکار کے دل کی دھڑکنیں صفحۂ قرطاس پر تشکیل پاتی ہیں، یہ الگ بات ہے کہ بعض لوگ محض ایک نئی بات کہنے کے لیے یہ کہہ دیں کہ ''فن میں وہ تاثرات اور تجربات اہم بن جاتے ہیں، جو اس کی ذات اور شخصیت پر برائے نام اثر انداز ہوتے ہیں۔'' حالانکہ بات بالکل بر عکس ہے۔ فنکار کے وہی تاثرات اور تجربات اس کے فن میں متشکل ہوتے ہیں، جو اس کی زندگی پر گہرے اثرات نقش کرتے ہیں، فن کار کی کتنی ہی خوابیدہ اور ناکام آرزوئیں، جب اس میں تجسیم پاتی ہیں تو ہم ان کو محض ذہنی کجروی خیال نہیں کرتے بلکہ اکثر اوقات یہ ہمیں نئی دنیا کی تعمیر کی تحریک دیتی ہیں، ایک نئی ترنگ، ایک نیا ولولہ، ایک نئی زندگی عطا کرتی ہیں، ہومر ہو یا درجل شیکسپیر ہو یا فردوسی، گوئٹے ہو یا اقبال، یا کوئی عظیم فنکار یہ ہمیں قنوطی نہیں بناتے، زندگی سے فرار نہیں سکھاتے، بلکہ ہم میں جو ہمارا ہمزاد چھپا بیٹھا ہے، یہ اس کو ابھارتے ہیں۔ ہمیں ارتفاع بخشتے ہیں، اور ہم داخلی طور پر زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر انائے کامل تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ساری کائنات میں خود کو مرکز تصور کرنے لگتے ہیں۔ ایک ''نیا جنون'' پیدا کر لیتے ہیں جو ویرانے بھی پیدا کرتا ہے اور نئی بستیاں بھی اور ساتھ ہی ساتھ نئے ہمنوا بھی، جو اس کائنات کی تکمیل میں ہمارے ساتھ مل کر تن من دھن کی بازی لگا دیتے ہیں۔ ظاہر ہے فن کی عظمت، فنکار کی عظمت (انفرادیت) کا ثمرہ ہے،

اسی لئے انفرادیت جزو اعظم ہے، انفرادی صلاحیتوں کو ابھارے بغیر، ان کو جلا بخشے بغیر فن میں متشکل کرنا ایسا گناہ ہے جس کو کوئی بھی ذی حس معاف نہیں کر سکتا۔ میں تو کہوں گا کہ اگر فن کار کو خود بھی اس کا احساس ہو جائے تو وہ بھی اپنے اس جرم کو معاف نہیں کرے گا۔

فن اور شخصیت دونوں کو ایک دوسرے سے مکمل طور پر علاحدہ کرنا ممکن نہیں۔ اسی فن میں تازگی، حسن اور زندگی ہوگی۔ جس میں فن کار کی اپنی شخصیت، اپنی پوری وسعتوں کے ساتھ اور ”رسکن“ کے الفاظ میں پورے ”خلوص دل کے ساتھ“ نمایاں ہوگی۔ شخصیت جتنی گہری اور ہمہ جہت ہوگی، اتنا ہی اس کا فن انفرادیت حاصل کرے گا، یوں کہنے کو تو ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر فن کار اپنے طور پر قیامت ہے۔

نفسیاتی تنقید اور تحلیلِ نفسی

فن، تنقید اور تشریح، نقاد اور شارح سے کہیں بلند و بالا ہوتا ہے۔ تمام تنقیدی اور فکری دبستان، اپنی نمایاں صفات کے باوجود، فن اور فن کار کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں نہیں لے سکتے۔ ہمیں یہ بات اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ کسی بھی دور کا معاشرہ خراب ہو سکتا ہے، تہذیب بھی برائی کی راہ اختیار سکتی ہے، تنقید غلط راہ پر گامزن ہو سکتی ہے ...... ناانصافی کر سکتی ہے، فن کاروں اور فن پاروں کے ساتھ معاندانہ سلوک بھی ہو سکتا ہے، ادبی ذوق کو غلط تعبیر، کثرت تعبیر، غلط تشریح، کثرت تشریح کے ذریعہ برباد کیا جا سکتا ہے اور بے جا وکالت اور طرفداری کر کے کھرے کو کھوٹا اور کھوٹے کو کھرا ثابت کیا جا سکتا ہے۔ غرض یہ کہ کیا نہیں ہو سکتا۔ سچ تو یہ ہے کہ جس دور میں ہم زندگی بسر کر رہے ہیں، اس میں کچھ بھی ہو سکتا ہے...... لیکن کسی بھی دور کا فن، اگر فی الواقع فن ہے تو وہ خراب نہیں ہو سکتا۔ یہاں تک کہ ۱۸۵۷ء کے ایک ایسے دور میں بھی جب دار و رسن کی آزمائش ہو رہی تھی، غالبؔ نے فن کا ایسا نمونہ پیش کیا جو رہتی دنیا تک کے لیے ماہرین غالبیات کے لئے گنجینۂ معنی کا ایک طلسم بن گیا۔

یہاں یہ بات بھی بر سبیل تذکرہ عرض کر دوں کہ انسان کا ذہن بھی بڑا کافر ہے اور شوق کی تھکن بھی پناہیں تراشتی ہے، لیکن اپنی انا کا بت جو، خود اپنی ہی راہ میں

سنگ گراں بلکہ کوہ گراں کی طرح حائل ہے، ہمیں کسی کروٹ چین نہیں لینے دیتا اور یہیں پر نقاد اپنے وضع کردہ اصولوں کا بڑا پجاری بن کر سامنے آتا ہے۔ ایسا پجاری جو اپنے ہاتھوں سے تراشے ہوئے بت کی شکست کی تاب نہیں لاسکتا تو اپنی پرستش کے لیے خود فریبی کے نئے جواز فراہم کرتا ہے۔ اکثر و بیشتر نقادوں کی تنقیدی نگارشات اسی خود فریبی اور جواز کی فراہمی کی مختصر یا طویل داستانیں ہیں۔

اب ذرا ایک دلچسپ اور افسانوی انداز اختیار کرتا ہوں کہ ۱۹۴۱ء میں نیویارک سے ایک کتاب شائع ہوئی تھی "زخم اور کمان" جس میں ولسن نے سو صفحات میں نفسیاتی تنقید کی ایک عجیب سی شکل پیش کی تھی اور یہ دکھایا تھا کہ ایک شخص ہے جو صرف اس بنا پر جلا وطن کر دیا گیا کہ اُس کے جسم پر ایک بے حد بدبودار زخم تھا۔ لیکن یونانی اُسے دوبارہ بلانا چاہتے تھے، کیوں کہ اُس کے پاس طلسمی کمان تھی، جس کی اُنہیں جنگ میں اشد ضرورت تھی۔ ایڈمنڈ ولسن کی یہ کتاب The Wound and the Bow ایک دلچسپ قصے سے شروع ہوتی ہے، مگر اس کی تشریح نے وہ ضرب کاری لگائی کہ اب تک سنبھلنا محال ہے۔ حالانکہ تشریح بظاہر بہت ہی بے ضرر سی ہے کہ فن کار اپنی فنی کاوشیں اپنے امراض کے سہارے ہی کرتا ہے۔ سوسائٹی ایسی مریضانہ ذہنیت کو مسترد تو کر دیتی ہے مگر پھر اسے بلانے کی خواہاں بھی ہو جاتی ہے کہ اس کے پاس فن کے ذریعے دل و دماغ کو سکون بخشنے کا عجیب و غریب ہنر ہوتا ہے۔ یہیں سے امراض اور فنکار کے رشتے نکلتے ہیں جس کی خوبصورت اور دلچسپ مثال سگمنڈ فرائڈ کی یہ کاوش ہے:

Dostoevsky - Sigmund Freud - A collection of critical essays edited by Rene Wellek, Prentice Hall,Inc.Englewood, cliffs, NJ, 1962

لیکن قبل اس کے، کہ فن کار کی تحلیل نفسی کی جائے، کچھ بنیادی مفروضوں سے آگاہی ضروری ہے کہ بعض ماہرین نفسیات کی نظر میں فن کار اور مجرم

میں مماثلت کے بعض پہلو بھی نکل آتے ہیں۔ بعض ماہرین نفسیات کی نظر میں فنکار اور مجرم میں مماثلت کے بعض پہلو بھی ہوتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ مجرم کے یہاں ایک لامحدود انانیت ہوتی ہے لیکن اس کے علاوہ ایک تخریبی رجحان کا بھی ہونا ضروری ہے کہ یہ دونوں ہی باتیں آپ مجرموں کے افعال میں دیکھ لیں گے اور یہ کوئی ایسی بات نہیں جو نظر نہ آسکے۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ مجرموں کے یہاں محبت کا فقدان ہونا ضروری ہے۔ فنکار یہیں سے الگ ہو جاتا ہے کہ زندگی نفرت کے سہارے بسر نہیں کی جاسکتی اور اس کے لئے محبت کا ہونا بے حد ضروری ہے۔ محبت کسی عورت سے ہوسکتی ہے، کسی دوست سے ہوسکتی ہے یا پھر فن سے ہوسکتی ہے...... فن کار محبت کرنے کی لامحدود خواہش رکھتا ہے اور صلاحیت بھی۔ لیکن فنکار کا مطالعہ اسی لئے پیچیدہ ہوتا ہے کہ وہ ہمدردی کے معاملے میں بھی، اپنے فن کی طرح تمام حدوں کو توڑ کر نکل جاتا ہے اور ان جگہوں میں بھی بے پناہ محبت اور حیرت انگیز حد تعاون کرنے سے گریز نہیں کرتا، جہاں نہ صرف اسے نفرت کرنے کا پورا حق حاصل ہوتا ہے، بلکہ جہاں سچ تو یہ ہے کہ اس کے پاس شدید انتقام لینے کی معقول وجہ ہوتی ہے...... صرف ایک مثال کافی ہوگی...... دوستوئیفسکی اپنی پہلی بیوی کے عاشق سے حسن سلوک سے پیش آتا تھا۔ یہ ایک عجیب قسم کا جنسی تشدد ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اسے اس سے نفرت نہ تھی بلکہ سچ تو یہ ہے کہ یہ شدید نفرت کا اظہار ہے، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اگر وہ مجرم ہوتا تو یہ نفرت خارجی سطح پر ہوتی اور انتقام کی صورت میں ظاہر ہو جاتی بلکہ شاید یہی صورت حال کسی اچھے بھلے انسان کو مجرم بنا سکتی ہے...... لیکن اس کے یہاں نفرت کا احساس داخلی سطح پر کار فرما ہو گیا اور ایذا رسانی کی ان سرحدوں کو چھو لینے میں کامیاب ہو گیا، جہاں ایذا رسانی خود اپنی ذات پر شدت سے مرتکز ہو جاتی ہے۔ وہ ایسا فرد بن گیا، جو خود اپنی ہی ذات کو شدید اذیتیں پہونچاتا ہے۔ دوستوئیفسکی ایک پیچیدہ فن کار ہے اور پیچیدہ کردار بھی۔ جہاں نفرت کا کردار نفسیاتی اصطلاح میں Masochism بن جاتا ہے اور احساس جرم کی شکل میں اظہار

پاتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود سادیت کے رجحانات بھی شخصیت میں پائے جاتے ہیں۔ مسوکیت کے زیر اثر ایذا طلبی کے رجحانات ہوتے ہیں اور سادیت کے زیر اثر ایذا رسانی کی حالت میں بڑے بڑے جرم سرزد ہو جاتے ہیں۔ دوستوئیفسکی کا مطالعہ کچھ اس طرح سامنے رکھ کر کیجئے کہ وہ چھوٹی چھوٹی باتوں پر دوسروں کے لئے تکلیف دہ حد تک ناقابل برداشت ہو جاتا تھا۔ محض اسی لئے وہ اپنی ذاتی زندگی میں ان لوگوں کو بھی برداشت نہیں کرپاتا جنہیں وہ واقعی پیار کرتا ہے۔ لیکن بڑی بڑی باتوں کے لئے یہی ایذارسانی...... خود اپنی ہی ذات پر شدت سے مرتکز ہو جاتی تھی، جسے دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنی ہی ذات کو شدید اذیت پہنچاتا ہے لیکن خود کو اذیت پہنچانا تو مسوکیت .... ہے۔ اس عجیب وغریب صورتِ حال کو نہ تو آپ کی سادیت کہہ سکتے ہیں اور نہ مسوکیت کہ یہ ایک مخصوص صورتِ حال ہے جسے Sado Masochism کی اصطلاح سے موسوم کرنا ہوگا۔ مگر یہی بات تو کسی مجرم کی بھی بہترین شناخت ہے۔ بس اس فرق کے ساتھ وہ ہر سطح پر تخریبی رجحان کو ہی اپنے لئے واحد محرک قرار دیتا ہے۔ دوستوئیفسکی جوئے کی ٹیبل سے اس وقت تک نہیں اٹھتا تھا جب تک وہ آخری پیسہ نہ ہار جائے۔ دیکھنے کی بات تو یہ ہے کہ وہ جوا ہی صرف اس لئے کھیلتا تھا کہ وہ ایسی حالت کو پہونچ جائے کہ اسے ایک ایک پیسے کے لئے محتاج ہونا پڑ جائے اور زندگی کی بنیادی اور برہنہ ضرورتوں کے لئے بھی لوگوں کے آگے ہاتھ پھیلانے کرنے کی نوبت آجائے اور مقروض ہو جائے اور اس کا بال بال قرض کے بندھنوں سے جکڑ جائے۔ لیکن یہ صرف ایک سزا کے سوا کچھ اور نہیں کہ اسے آپ خود ایذارسانی .... بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن آگے کی بات یہ ہے کہ وہ ہر روز اپنی بیوی سے وعدہ کرتا تھا کہ وہ جوا اب کبھی نہیں کھیلے گا۔ لیکن وعدہ شکنی کی رفتار وعدہ کرنے کی رفتار سے کہیں زیادہ ہوتی تھی۔ ایک بات اور بھی ہے جو مسوکیت کو مزید استحکام بخشتی ہے کہ جب وہ پیسوں کے لئے بھیک مانگنے والوں کی طرح یا پھر بہت ہی چھوٹے بچوں کی طرح محتاج ہو جاتا تھا تو وہ اپنی بیوی کی خوشامد کرتا تھا اور اس سے

اصرار کرتا تھا کہ وہ اسے ڈانٹے، پھٹکارے اور کوسنے میں کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھے اور اسے احساس دلائے کہ وہ اپنے مقدر کو رو رہی ہے کہ اس نے ایسے عادی اور پکے جواری سے شادی ہی کیوں کی؟ کیا یہ اس کی مثال نہیں کہ اس کی شخصیت میں مسوکیت کے عناصر بھی موجود تھے۔

اب ذرا دیکھئے کہ وہ جرمنی میں رہنا نہیں چاہتا تھا اور روس لوٹ جانا چاہتا ہے لیکن اس نے اپنے لئے حالات ہی کچھ ایسے کر دیئے تھے کہ وہ روس لوٹ ہی نہ سکے۔ اس کا بنیادی سبب یہ تھا کہ اس نے جن لوگوں سے قرض لئے تھے وہ اپنی رقم وصول کرنا چاہتے تھے۔ وہ اس پوزیشن میں نہیں تھا کہ قرض ادا کر سکے۔ ظاہر ہے قرض کی رقم مانگنے والوں کے تقاضے اور ان کی دھمکیاں بھی پریشانی کا سبب بن جائیں۔ مزید بر آں یہ کہ قرض کی رقم ادا نہ کرنے کی صورت میں قانونی کارروائی بھی ہو سکتی تھی اور بہ اعتبار نتیجہ گرفتاری کا خطرہ بھی تھا اور جیل بھی جانے کی نوبت آ سکتی تھی۔ اس نے اپنی اس بے کسی کا اظہار اپنے طور پر یوں کیا ہے:

"The main thing is the play itself. I swear
that qreed for money has nathing to do with
it ,althoungk I am Sorely in need of money"

ممکن ہے ان باتوں کی روشنی میں فنکار اور مجرم بہت ہی قریب آ جائیں۔ حالانکہ دونوں کے درمیان خارجی سطح پر بھی فرق بہت ہوتا ہے لیکن داخلی سطح پر یہ دوری قطبین کی دوری سے کم نہیں کہ مجرم کے یہاں لا محدود انانیت .... ہوتی ہے اور اس کے برعکس فن کار کے یہاں ایگو .... وہ ٹوٹ ٹوٹ کر، بکھر بکھر کر، ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ ایگو اپنی ترکیب اور ترتیب .... میں ناکام ہو جاتا ہے اور اس پروسس میں اپنی وحدت گنوا بیٹھتا ہے دوستوئیفسکی پر مرگی کے دورے پڑتے تھے اور دورے کے زیر اثر وہ اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھا تھا اور بالکل .... بے ہوشی کی حالت میں آ جاتا تھا اسے اعصابی تناؤ ہوا کرتا تھا اور اس کے بعد تھکان کی سی

کیفیت پیدا ہوتی تھی۔ فرائڈ کی نظر میں یہ epilepsy دراصل neourosis کی علامت ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ ...... hystero epilepsy کا کیس ہو لیکن آخر الذکر بات قرین از قیاس نہیں ہے کہ تمام تر صورتِ حال Anamnestic جہاں مریض اپنی بیماری کی تمام باتیں یاد کرتا ہے۔ ہر چند کے مریض اپنی بیماری کے اوائل کی تمام باتیں یاد کرنے کے باوجود اتنی شدید اذیت کا شکار ہوتا ہے کہ وہ خود ہی اپنی زبان اپنے دانتوں سے کاٹ ڈالتا ہے۔ اور پیشاب رُک رُک کر کرتا ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ خود اپنی ہی زبان اپنے دانتوں سے کاٹ ڈالنا، خود کو ایذا پہنچانے کے مصداق ہے، اور کوئی بھی شخص شعوری حالت میں رہ کر ...... خود کو ایذا پہنچانے سے رہا کہ اس کے لئے مکمل طور پر لاشعوری حالت (unconsciousi) کی گرفت میں ہونا ضروری ہے۔ نیوراسس کی حالت میں رہ کر تو کوئی بھی تخلیق وجود میں نہیں آسکتی اور یہ ایک نکتے کی بات ہے کہ فن، نیوراسس سے گہرے طور پر منسلک ہونے کے باوجود نیوراسس سے چھٹکارے کے بعد ہی تخلیق کیا جاسکتا ہے کہ فن بہر حال نیوراسس پر فتح کے بعد ہی وجود میں آتا ہے، ہربرٹ ریڈ (جو کہ خود بھی نفسیاتی داستاں کا ایک اہم ناقد ہے) لکھتا ہے:

> "Art is a triumph over neurosis, although it originates in a neurotic in a neurotic tendency,it is a coming out against this tendency and that the sublimation is achieved".

یہ Epileptic reaction دراصل نیوراسس سے چھٹکارے کی ہی صورت ہے کہ اس دور سے گزر کر فنکار نیوراسس سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے، اور اس بے پناہ درد اور کرب ناک اذیت سے بھی نجات حاصل کر لیتا ہے، جو اسے کسی کروٹ چین نہیں لینے دیتی۔ اس دورے کی کیفیت جنسی افعال کی روشنی میں آسانی

سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ یہ مخصوص صورت حال جنسی افعال میں اخراج کی صورت حال سے متشابہ ہے۔ جسمانی اختلاط سے قبل ایک عجیب قسم کا تناؤ .... تشنج ہوتا ہے اور پھر بہ اعتبار نتیجہ تھکان یا نڈھال پن depression پیدا ہوتا ہے۔ بقول فرائڈ کم وبیش یہی صورتِ حال تخلیقی کاموں کی بھی ہے اور اسی جگہ organic epi-lepsy اور effective epilepsy کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ جب دوستوئیفسکی کے باپ کا قتل ہوا اس کی عمر صرف ۱۸ برس کی تھی۔ تب سے یہ دورے ہمیشہ پڑتے رہے، سوا اُس وقت جب وہ سائبیریا میں جلا وطنی کی زندگی بسر کر رہا تھا۔ ایک عجیب و غریب مشابہت پر نظر ڈالئے کہ دوستوئیفسکی کی مشہور تخلیق The brothers karmazov میں باپ کا قتل ہوتا ہے۔ قاتل ڈبسٹری ...... ہیرو کا بھائی ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ قاتل مرگی ...... کا مریض ہے اور اب دیکھئے ایک عجیب وغریب بات Lvan کہتا ہے۔:

"ہم میں سے کون اپنے باپ کی موت نہیں چاہتا"۔

اس عنوان پہ احساس جرم .... ہر شخص کا احساس بن جاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ دوستوئیفسکی کے معاملے میں مرگی ...... اس وقت اجاگر ہو کر سامنے آتی ہے جب اس کے باپ کا قتل ہوتا ہے، لیکن اس سے قبل کی صورت حال بھی نہ صرف قابل غور ہے بلکہ عجیب وغریب بھی ...... کہ جب وہ بہت ہی چھوٹا تھا تو اپنے دوست سے کہا کرتا تھا کہ وہ بس اب مر جائے گا اور درحقیقت یہ صورت حال حقیقی موت جیسی ہوا کرتی تھی کہ اس قسم کے روح فرسا دورے نزع کی سی کیفیت سے متشابہ ہوا کرتے ہیں ہو رہی ہو یا پھر ہونے والی ہو ...... یہ کیفیت عجیب وغریب ہے اور سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ فرائڈ کی نظر میں یہ کسی خاص شخص کو مردہ دیکھنے کی خواہش ہے مگر وہ شخص ابھی تک زندہ ہے۔ اب کسی ایسے بچّے کے لیے جس کی عمر بہت ہی کم ہے یہ شخص باپ ہی ہو گا اور یہ روح فرسا دورے ہسٹریائی ہی قرار پائیں گے، جو دراصل ایک خاص قسم کی ایذا رسانی ہے ...... اور خواہش مرگ ...... بھی باپ کی موت

کی خواہش...... قرار پائے گی، جس سے وہ نفرت کرتا ہے۔ ایک بات اور بھی ہے کہ دوستو ئیفسکی کی ابتدائی بیماری اور موت جیسی غشی کے دورے دراصل ایگو کی کارکردگی کی شناخت ہیں اور اسکی شدید اذیت دراصل super ego کی سزا۔

"you wanted to kill your father in order to be your father yourself, now you are your father, but a dead father freud."

یہ صورت حال ہسیٹریائی ہے لیکن اس سے آگے کی بات ہوگی کہ now your father is killing you ۔اب صرف ایک سوال رہ جاتا ہے کہ مرگی...... کے دورے سائبریا میں جلاوطن ہو کر رہنے کے دوران کیوں نہیں پڑے، اس کا جواب یہ ہے کہ اس کا اس دوران احساس جرم...... جاتا رہا اور یہ احساس اجاگر ہو گیا کہ وہ اپنے جرم کی سزا پا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی حالت میں epilepsy کے دورے جو بجائے خود ایک سزا تھے کیوں پڑتے کہ سزا تو مل ہی رہی ہے۔ دوستو ئیفسکی کی گرفتاری ہی غلط تھی اور اسے سیاسی قیدی بنانا تو واقعی ستم بالائے ستم تھا۔ دوستو ئیفسکی ذہین تھا، طباع تھا، وہ اچھی طرح سمجھتا تھا کہ وہ ایسے جرم کو قبول کر رہا ہے جو اس نے کیا ہی نہیں ہے، لیکن وہ ایک ایسے احساس سے مجبور تھا جسے وہ درونِ ذات پوری شدت سے محسوس کرتا تھا۔ وہ سوچتا تھا کہ اگر وہ ان قانونی مرحلوں سے نکل بھی جائے تب بھی وہ مسلسل اذیتیں سہتا رہے گا کیوں کہ اس دورے کی شدت میں کمی کا تو کوئی سوال ہی نہیں؟ وہ ان اذیتوں کو جھیل چکا تھا جو خود کو سزا دینے سے ہوتی ہیں اور یہ نہیں چاہتا تھا کہ اسے مسلسل اسی قسم کی اذیت سے گزرنا پڑے۔ لہٰذا وہ یہی بہتر سمجھتا تھا کہ باپ کے نائب کے ہاتھوں ناکردہ گناہوں کی سزا پالے۔

پھر دوستو ئیفسکی کے معتقدات نے بھی اس کے احساسات کو شدید کر دیا تھا۔ ہر چند کہ وہ دہریت...... اور مذہبیت کے درمیان پنڈولم کی طرح گردش کرتا رہا تاہم یہ مسیحیت کا ایقان تھا، جس کے زیر اثر اس نے سوچا کہ جرم اور گناہ

سے نجات پانے کے لئے مسیح نے مصلوب ہو کر دنیا کے گناہوں کا کفارہ ادا کیا۔
دوستوئیفسکی نے ایک طرف تو یہ محسوس کیا کہ مسیح نے کفارے ادا کئے ہیں اور دوسری طرف دیکھا کہ اس کے اندر باپ کو قتل کرنے کی خواہش جنم لے رہی ہے جو جرم ہے اور جب جرم ہے تو اسے اس کی سزا ضرور ملنی چاہئے۔ اس تضاد کے نتیجے میں دوستوئیفسکی اپنی حقیقی اور اصلی زندگی میں مسیح کے جیسا رول کرنے لگا، لیکن وہ مسیح نہ بن سکا۔ یہ ایک فن کار کی مجبوری ہے کہ وہ پیغمبرانہ بلندی تک نہیں پہنچ سکتا۔ اس لئے وہ آسمانی صحیفے کا انتظار کئے بغیر پیغمبر سخن بن کر سامنے آجاتا ہے کہ فن کارانہ کیفیت بے حد اضطراری ہوتی ہے۔

دوستوئیفسکی کی مشہور تخلیق برادر کراموز.................. میں جہاں Ivan کا آخری سوال Alyosha سے ہوتا ہے۔

> "Can you find forgiveness in your neart for all crimes. Can you fogive Wanton' crueleity, the torturing and killing of the innocent childern"?

بقول ڈاکٹر ساکس ہم لوگ بدترین گناہ کو بھی معاف کر سکتے ہیں۔ ہم لوگ جس کے گناہ گار ہیں، گڑگڑا کر، اس سے اپنے گناہ معاف کروا سکتے ہیں، جب تک ہمیں اس کا احساس ہو کہ ہم لوگ خود اس گناہ کے ذمہ دار ہیں اور جو گناہ سرزد کیا گیا ہے، یا ہو گیا ہے، اس میں ہم بھی برابر کے شریک اور ذمہ دار ہیں۔ لاشعور ذہن کا وہ حصہ ہے، جہاں ناکام آرزوئیں، حسرتیں اور تمنائیں بھری پڑی ہیں اور ذہن کا یہ حصہ ہر شخص کا یکساں ہے، اس لئے ہم سب لوگ ایک مشترکہ احساس جرم سے بندھے ہوئے ہیں۔ ہم سب گناہ گار ہیں، اس لئے ہم سب دھوکے کھا چکے ہیں اور اپنی خواہشوں کے فریب میں آگئے ہیں اور یہی سب سے بڑا دھوکہ ہے، اس لئے انصاف کی بجائے ہم رحم و کرم کے محتاج ہیں اور رحم ہی امید کی وہ مبہم اور موہوم کرن ہے جس سے ہمارے گناہ دھل سکتے ہیں۔ اب اگر یہ معیار بنا لیا جائے تو شاید ہم انجلو کی معافی کو

ناانصافی یا انصاف کے نام پر ایک طنز کے بجائے حقیقی اور سچی کسوٹی سمجھ سکیں اور شکسپیئر کے ڈرامے Measure for measure کی تشریح کرسکیں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ انگریزی ڈراموں میں اظہار.......... ہمیشہ.......... بلاواسطہ.......... ہوا کرتا ہے۔ ہیرو خود جرم کا ارتکاب نہیں کرتا، کوئی اور کرتا ہے اور اس "کوئی اور" کے لئے یہ بات باپ کے قتل.......... کی بات نہیں ہوتی۔ کہیں رقابت ہوگی (جنسی تعلقات کی روشنی میں) کہیں کوئی ممنوعہ جذبہ ہوگا، جہاں کوئی عورت تمام مسائل کی جڑ میں ہوگی۔ ظاہر ہے یہ باتیں کھلم کھلا پیش کی جائیں گی، اس لئے معاملہ باپ کے قتل کا.......... نہیں ہے اور اسی لئے نفسیاتی الجھنیں اور پیچیدگیاں اس حد تک نہیں ہیں۔ یہ رہا معاملہ شکسپیئر کا اور اب آیئے دستوئیفسکی کی طرف کہ ہر چند کہ وہاں بھی ہیرو قاتل نہیں بلکہ "کوئی اور" ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ قاتل اور مقتول کا رشتہ وہی ہے جو کہ ہیرو اور مقتول کا رشتہ ہے۔ ڈیمٹری قاتل ہے اور ہیرو کا بھائی ہے۔ قاتل مریض ہے اور اسے بھی دوستوئیفسکی کی طرح.......... مرگی کا مرض ہے۔ فادر زوسینا.......... بہت جلد یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ ڈیمٹری کے اندر Patricide کے احساسات جنم لے رہے ہیں۔ وہ بیٹے کے آگے سر تسلیم خم کردیتا ہے کہ بیٹے کی ضد اگر باپ کے سر سے پوری ہوتی ہے تو پھر باپ حاضر ہے۔ یہاں ایک لمحے کو انسان لرز جاتا ہے اور باپ کے لئے ہمدردی کا جذبہ موجزن ہو جاتا ہے۔ مگر دوستوئیفسکی کی ہمدردی بہر حال قاتل کے ساتھ ہے اور یہ بات کسی گریزاں لمحے کی پیداوار نہیں بلکہ ایک عظیم فن کار کی گہری سوچ کا عظیم پہلو ہے کہ دوستوئیفسکی قاتل کو ایک مسیحا یا Redeemer بنا کر پیش کر رہا ہے۔ جو نہ صرف ایک جرم کا مرتکب ہوتا ہے بلکہ اس کا الزام بھی اپنے سر لے لیتا ہے کہ اگر قتل وہ نہ کرتا تو کوئی نہ کوئی خدا کا بندہ ضرور ہی کر دیتا۔ مسیح کی شخصیت کا یہ ایک منفی تصور ہے جو دوستوئیفسکی کے لاشعور سے نکل کر شعوری سطح پر فن میں متشکل ہو جاتا ہے۔ دوستوئیفسکی نے مسیح کی زندگی سے انکاری پہلو نکال لئے ہیں کہ وہ مسیحیت اور دہریت کے درمیان

پنڈولم کی طرح گردش کرتا رہا۔ اور "کیا ہے" اور "کیا ہونا چاہئے" کی دو انتہاؤں کے بیچ ایک کے عالم میں زندگی بسر کرتا رہا۔ دنیا میں جو ہونا چاہئے وہ ہوتا نہیں اور جو ہوتا ہے وہ نہیں ہونا چاہئے۔

کسی بھی فنکار کی شخصیت کو سمجھے بغیر فن کو سمجھنا ایسا ہی ہے جیسے پیڑ کے بغیر پھل حاصل کرنا۔ اسی لئے فنکار کی زندگی، اس کے ادبی، غیر ادبی، نجی اور پرائیوٹ خطوط کو پڑھنا اور اگر وہ جرم کے سلسلے سے ماخوذ ہوا ہو تو پھر اسکے اعترافی دستاویز.......... تک پڑھ پڑھا کے واپس کرنا ہر چند کہ بظاہر ایک مذموم فعل ہے، لیکن اس کی شخصیت کا سراغ حاصل کرنے کے لئے ضروری ہے۔ وہ لوگ جو اخلاقیات کی دُہائی دیتے ہیں، وہ یہ نہیں دیکھتے کہ غالبؔ اگر بادہ خوار ہے، قمار بازی کے جرم میں گرفتار ہو چکا ہے، عاشق مزاج اور معشوق نواز ہے تو پھر وہ ان تمام باتوں کے باوجود، اُردو ادب میں کیوں ناگزیر ہے؟ میرؔ کی زندگی میں عشقیہ اور جنسی معاملات اور کتنے ہی عظیم فنکاروں کے عشقیہ خطوط، آخر کیوں اہم ہیں؟ کیا ان باتوں کا کوئی اثر ان کی زندگی پر، ان کی شخصیت پر نہیں پڑا۔ یہ تو ایک عجیب سی بات ہوگی کہ فنکار کی زندگی کو، اس کی تمام تر خواہشوں کو، الجھنوں کو، اس کے تصادمات .... اور اس کی محرومیوں .... کو، اس کے عجیب و غریب تجربات .... کو یکسر نظر انداز کر دیا جائے۔ اور تب اس کی تخلیقات یا ادبی کارناموں کو ایسے معیاروں پر جانچا جائے، جن میں نہ تو زندگی کی دھڑکنیں ہیں اور نہ احساسات کی آنچ --ادب کا ایک بڑا حصہ احساس سے وجود میں آتا ہے اور بعض حسی تجربوں کا اظہار فی الواقع ادب میں ہوا ہے۔ یہاں فلسفے کی ادراکی کاوشیں حقیقی دنیا کے خدوخال مسخ کر دیتی ہیں۔ نظریہ بردوش ناقد ہمیشہ منطقی استدلال اور براہین کی راہ اختیار کرتا ہے، لیکن استدلال سے جہاں تک کام لیا جا سکتا ہے، فنکار وہاں سے کہیں آگے ہے کہ فنکار فلسفی، معلم اخلاق، واعظ تنگ نظر اور فقیہِ شہر نہیں ہوتا ہے بلکہ ایک آدمی ہوتا ہے اور اسی لئے کہا جاتا ہے:

"It is necessary to see him as a man in

order to appreciate him as an artist".

واعظ کے لہجے کو ترک کر کے آدمی کے لہجے میں بات کرنا یقیناً مشکل ہے بقول غالبؔ:۔

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا کوئی غم گسار ہوتا

☆☆☆

علامت نگاری اور غالبؔ

غالبؔ کا ایک شعر ہے؂

رمز بشناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد

محرم آن است کہ رہ جز بہ اشارت نہ رود

غالبؔ اپنے مزاج اور افتادِ طبع کے اعتبار سے علامت پسند بھی کہے جا سکتے ہیں کہ وہ الفاظ کی اہمیت اور قوّت کے اس درجہ کے قائل تھے کہ اپنے اشعار میں استعمال کئے جانے والے الفاظ کو انھوں نے "گنجینۂ معنی کا طلسم" کہا ہے اور یہ بھی کہا ہے؂

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

ظاہر ہے "خیال" مکمل طور پر ترسیل یا ابلاغ کا متحمل نہیں ہو سکتا لیکن غالبؔ کے اشعار میں علامت نگاری کی پوری روح موجود ہے۔ غالب کا تنقیدی شعور، علامت نگاری کے ائمہ ثلاثہ یعنی میلارمےؔ، بودلیئرؔ اور پال والیریؔ سے کہیں زیادہ گہرا، معنی خیز اور فکر افروز ہے اور اردو شاعری میں ایسا کوئی نام اور نہیں ملتا جس نے اپنی بلند ترین تنقیدی فکر کو شاعری میں ڈھال کر لفظ اور معنی کے تمام تر امکانات کو اُجاگر کر دیا ہو۔

لیکن غالبؔ کی علامت پسندی پر گفتگو کرنے سے قبل ضروری ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ علامت نگاری سے وابستہ مغربی تنقید کیا ہے؟ پہلی بات تو یہ ہے کہ علامت نگار شعراء اور ناقدین اصل میں فدائیانِ شعر و نغمہ ہیں کہ جب ایڈگر ایلن پوؔ نے کہا تھا کہ شعری موسیقی کو غیر واضح اور معنی خیز ہونا چاہئے اور ابہام کا عنصر اس کی موزونیت کا لازمی اور اہم ترین جزو ہے تو وہ غیر شعوری طور پر شاعری کے علامتی نظریات کی بنیاد ڈال رہا تھا۔ بودلیئر بھی جو علامت نگاری کے سلسلے کا ایک اہم نام ہے، اسی قسم کے نظریات کا قائل تھا۔ اس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ اس نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ہی پوؔ کے تراجم سے کیا۔۔ واگنز کی اسرار زا موسیقی اور پوؔ کے فکر افروز نظریۂ شاعری کا اور گہرا اثر دیکھئے کہ بودلیئرؔ نے انہیں کے زیرِ اثر اس دنیا کو "علامتوں کا جنگل" یعنی Forest de Symbols کہا ہے۔ اور تھامسؔ مان کا یہ قول کہ "بودلیئر زندگی بھر انہیں دو فدائیانِ شعر و نغمہ کی پرستش کرتا رہا، اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ۱۸۴۹ء کے ایک خط میں بودلیئرؔ نے واگنز کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "میں تم میں ایک ایسے عظیم انسان کی جھلک دیکھ رہا ہوں، جسے مستقبل اکابرین میں سب سے عظیم خیال کرے گا۔"

یہ پوؔ اور واگنز کے لئے بودلیئرؔ کا جذبۂ ستائش ہی تھا جو آخر کار "علامتی شاعری" کی بنیاد اور محرک ثابت ہوا۔ پروستؔ نے بودلیئرؔ سے متعلق ایک مکتوب میں لکھا ہے کہ بودلیئر جدید شاعری کا سر چشمہ ہے۔ یہ درست ہے کہ پچھلے سو سال میں فرانسیسی شاعری میں جتنے رجحانات ظاہر ہوئے ہیں، ان کی ابتدا بودلیئرؔ سے ہوئی ہے۔ رجحانات مثبت ہوں یا منفی وہ ان کا سر چشمہ بہر حال ہے۔ بودلیئر کی شاعری کے دو پہلو ہیں: ایک طرف تو عدم پرستی ہے اور دوسری طرف وجود پرستی۔ استیفانے میلارمےؔ اور والیریؔ نے اوّل الذکر یعنی عدم پرستی کے رجحان کو تقویت پہنچائی جب کہ بودلیئرؔ کے یہاں عدم پرستی کے علاوہ اور کبھی کبھی عدم پرستی کے بجائے وجود پرستی کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ بودلیئرؔ کی شاعری نے فرانسیسی شاعری میں

بڑے وسیع امکانات پیدا کئے اور شائد یہی وجہ ہے کہ والیریؔ نے بودلیئرؔ کی شاعری کو "جدید دنیا کی شاعری" قرار دیا اور علامت نگاری دراصل انہیں امکانات کا بھرپور اور مؤثر اظہار ہے۔ بعض حالتوں میں یہی امکانات مختلف اور اکثر حالتوں میں متضاد صورتِ حال پیش کرنے کا سبب بن جاتے ہیں۔ مثلاً پرین بوؔ نے "شاعری میں ہر شے کو سمیٹ لینے" اور میلارمےؔ نے شاعری میں "ہر شے کو خارج کر دینے" کی کوشش کی آخرالذکر دعوے کے ثبوت میں ۱۸۹۴ء کے میلارمےؔ کے آکسفورڈ لیکچر کا اقتباس قابلِ ذکر ہے:

"جی ہاں! ادب واقعی موجود ہے اور اگر تم یہ چاہتے ہو کہ صرف ادب ہی موجود رہے تو اس میں سے ہر چیز کو خارج کر دو۔"

ذرا توجہ دیجئے کہ رین بوؔ ہر شے کو شامل کرنے کی بات کر رہا ہے اور میلارمےؔ ہر شے کو خارج کر دینے کی۔ یہ دونوں ہی نظریات بلاشبہ متضاد ہیں اور انتہاپسندانہ بھی۔

میلارمےؔ کے یہ الفاظ فرانسیسی ادب میں یقیناً تاریخی حیثیت کے حامل کہے جائیں گے کہ ان لفظوں میں جدید شاعرانہ علامت نگاری کی پوری روح موجود ہے اور میلارمےؔ کی جملہ تصریحات اسی اجمال کی تفصیل ہیں۔ جیسے کہ میلارمے زبان و الفاظ کی "خالصیت" کو ہر شئے سے بچانا چاہتا ہے لیکن زبان و الفاظ کی اس "خالصیت" کو کس طرح بچایا جائے؟ یہ ایک بڑا سوالیہ نشان ہے۔ خود میلارمےؔ اور والیریؔ نے اس سوال کے اس قدر گوناگوں جوابات دئے ہیں کہ اکثر جگہوں پر ان نظریات کو اور ان نظریات کے پس پردہ روح کو سمجھنا انتہائی دشوار ہو جاتا ہے۔ ہر چند کہ علامت نگاری سے میلارمےؔ کا مقصود یہ تھا کہ جہاں تک ممکن ہو فرانسیسی شاعری کو مطابقیت کی طرف لے جایا جائے کہ اس نے پیرانا سی ازم Paranasianism کی واقعیت نگاری میں فرانسیسی ادب کو دم توڑتے ہوئے دیکھا تھا۔ شاید اسی لئے اس نے سب سے پہلے واقعیت نگاری کے خلاف بغاوت کی تھی۔ وہ قارئین کی کم مائیگی سے کسی حالت میں

سمجھوتہ کرنے پر تیار نہ تھا۔ لیکن وہ غالب کی زبان میں بڑے فخر سے کہتا رہا۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

میلارمے کے بعد یورپی ادب میں جتنے بڑے ادباء اور شعراء ہوئے ہیں ان سب نے کسی نہ کسی حد تک اشاریت کو اپنایا ہے۔ انگریزی ادب میں ییٹس (yeats) اور ایلیٹ کی شاعری اسی رجحان کی نمائندگی کرتی ہے، جیمس جوائس بھی اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ ییٹس (yeats) کی طویل تمثیلی نظم "shadow wa-ter" اور ایلیٹ کی نظم burnt norton اس سلسلے کی بڑی کامیاب مثالیں ہیں۔

یہ بات اپنی جگہ درست کہ علامتی تحریک کو آگے بڑھانے میں فرانسیسی ادباء اور شعراء نے پُرزور حصہ لیا ہے اور ایک ایسا دور بھی گزرا ہے جب کسی بھی صاحب قلم کے لئے اشاریت سے دامن بچانا ممکن نہ تھا کہ شاید مغربی فن کاروں کے اس گہرے تاثر کے پیش نظر ہی ۱۸۹۱ء میں پال والیری نے آندرے کو مارچ کے مہینے میں لکھے ہوئے خط میں یہ دعویٰ بھی کیا ہے: "علامت نگاری کا باغ اپنی تمام خوشبوؤں اور اپنے تمام پھولوں کے ساتھ ہمارے سامنے مہلہا رہا ہے۔ اور اب اس سے باہر جانے کا کوئی راستہ نہیں" لیکن یہ ایک شاعرانہ خیال ہے جب کہ حقیقت کچھ اور ہی ہے۔ حقیقت بہر حال یہی ہے کہ اس تحریک کے لیے کوئی مثبت یا ٹھوس دلیل نہیں بلکہ اکثر جگہوں پر جواز ہوا کرتے ہیں کہ خود میلارمے نے بھی اشاریتی تحریک کے لیے ایک مابعد الطبیعاتی جواز پیش کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس کے یہاں الفاظ کی ماہیت کے لیے ایک خاص نظریہ ملتا ہے۔ اس کا قول ہے کہ اشیاء اس لئے موجود ہیں کہ شاعرانہ تعبیرات سے اپنی معراج کو پہنچ جائیں۔ میلارمے کہتا ہے کہ زبان کا فیضان ہے کہ میں موجود ہوں۔ زبان اور فن اس کی نظر میں ایسی چیزیں ہیں جن کے آگے ارتقا ممکن نہیں اور زبان کے حدود ہماری دنیا کے حدود ہیں۔ اس کی رائے میں "دنیائے واقعی" فن کار کی دنیا کے سامنے (یا بالمقابل) ایک نفرت انگیز انتشار سے زیادہ نہیں۔ بقول

میلارمے "جس دنیا کا ہم روز مشاہدہ کر رہے ہیں وہ مسخ شدہ اور پراگندہ ہے جب کہ حقیقی دنیا ہی دراصل ابدی ہے اور شاعری اسی دنیا کی بازیافت ہے"۔

لیکن اگر ہم اس نظریے کو قبول کر لیں تو خارجی مظاہر اور حالات و واقعات کے مابین مشابہتیں بھی غیر حقیقی ٹھہریں گی اور وہ استعارات جنہیں ہم شاعری کا لازوال سرمایہ کہتے ہیں بے وقعت ہو کر رہ جائیں گے۔ بودلیئر کا خیال ہے کہ مماثلتیں دراصل مختلف احساسات سے حاصل کردہ ہیجانات کے درمیان ہوتی ہیں۔ اس طرح مماثلتوں کا تعلق خارجی دنیا سے نہیں بلکہ ان ہیجانات سے ہے جو کہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے خالص باطنیت کی پیداوار ہیں۔ ایسی صورت میں علامت نگاروں کے پاس اس کے سوا اور کوئی چارہ کار نہیں رہ جاتا کہ وہ حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کی ہر تکنیک سے بغاوت کریں کہ یہاں حقیقت نگاری اور فطرت نگاری سے مراد وہ رجحان ہیں جو عالم گزراں کی حقیقت کے ہی منکر ہیں کہ وہ اسے عکس سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ لیکن ہم کیا کریں کہ جس حقیقی دنیا کو علامت نگار صرف ایک عکس قرار دیتے ہیں ہمیں اسی حقیقی دنیا میں بسر کرنا پڑتی ہے اور اسی حقیقی دنیا میں زندگی میں جن دکھوں کا سامنا کرنا ہوتا ہے ہمارے لئے ان سے بڑھ کر کوئی اور سچ نہیں مزید یہ کہ خود اپنے تجربوں اور مشاہدوں کو جھٹلا دینا ہمارے بس سے باہر ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ غالبؔ نے کہا ہے:؎

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے

نشہ باندازۂ خمار نہیں

غالبؔ اس حقیقی دنیا کو اس حد تک اہم قرار دیتا یہ کہ اس کے بدلے کوئی بھی شئے اس کی نظر میں قابل التفات نہیں یہاں تک کہ دنیاوی زندگی کو برباد کر کے اس کے بدلے میں جنت حاصل کر لینا بھی اسے منظور نہیں اور اصل حقیقت کا احساس اگر کہیں ممکن ہے کہ بہم ہو جائے تو بقول غالبؔ جبلی آزادی یا جبلتوں کی آزادی میں ہی ممکن ہے اسی انسان دوستی کے فلسفے نے غالبؔ کو مروج اخلاقی اصولوں کی جانب

مشکوک کر دیا تھا اور خدا سے شکوہ سنج بھی۔

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

اور اسی بنا پر وہ اس انسان کے خلاف بھی احتجاج کرتا ہے جس نے انسانی خواہشات کی تکمیل کے دروازے بند کر رکھے ہیں۔

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

غالبؔ کی شاعری کی فکری عناصر کا گہرا مطالعہ کرنے سے یہ بات تو واضح ہو ہی جاتی ہے کہ اس کی نظر میں انسان بذاتِ خود نارسیدہ اور اطمینان سے محروم ہے اور یہی نارسائی اور بے اطمینانی عالم گزراں کے توازن کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ ہمیں حقیقی دنیا میں جو بد نظمی ملتی ہے اس کا سبب بھی یہی ہے اور اسی سے بیزار ہو کر علامت نگاروں کو حقیقی دنیا مسخ شدہ اور پراگندہ نظر آئی، جس سے تنگ آ کر انھوں نے ردِ عمل کے طور پر اس دنیا کو ہی محض ایک عکس قرار دے دیا...... حالانکہ یہ علامت نگاروں کی انتہا پسندی ہے۔ بہر حال، علامت نگاروں کا عقیدہ یہ ہے کہ باطنی حقیقت ابدی کو، کوئی نام نہیں دیا جا سکتا بلکہ اس کے بارے میں صرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ میلارمےؔ کہتا ہے کہ حقیقت کو کوئی نام دینا، اسے برباد کر دینے کے مترادف ہے جب کہ اس کی طرف اشارہ کرنا تخلیقی عمل ہے۔ مگر یہ بات تو بہت پہلے غالبؔ نے اس شعر میں پیش کر ہی دی تھی:۔

رمز بشناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد
محرم آن است کہ رہ جز بہ اشارت نہ رَوَد

مگر یہ بات بھی لطف سے خالی نہیں ہے کہ علامت نگاروں کے خیال میں

اظہار میں شدت اور پیچیدگی پیدا کرنے کے لیے نحوی ساخت میں ایجاز سے کام لینا ہوتا ہے اور کسی ایک خاص استعارے کے اطراف چھوٹی چھوٹی تمثالوں کو جمع کرنا پڑتا ہے اور یہ عمل اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک ایک حسی تاثر دوسرے میں تبدیل نہ ہو جائے اور یہ دونوں تاثرات مل کر ابتدائی اور اصلی تاثر کی علامتیں نہ بن جائیں۔ یہ سارا عمل ایک کرتب بازی کی طرح ہے۔ اظہار میں شعوری طور شدت اور پیچیدگی پیدا کرنے کے لیے نحوی ساخت میں ایجاز سے کام لینا یا کسی ایک بڑے استعارے کے اطراف تمثالوں کو جمع کرنا محض ایک تکنیک ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر موضوع یا احساس اپنے اظہار کے لیے شاعر کی شخصیت کی مناسبت سے موزوں اور مناسب الفاظ خود منتخب کر لیتا ہے اور ہیئت کا تعلق بھی بہت حد تک موضوع اور احساس سے ہے کہ کبھی کبھی تو موضوع نظم کی پور پور سے ابھرتا ہے اور اسے الگ کر دیجیے تو نظم ہی برباد ہو جاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ نظموں میں کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ بلند آہنگ یا نرم آہنگ بھی موضوع سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتا۔ آپ بیتی کو جگ بیتی میں بدل دینا ہی آفاقیت کا سبب بنتا ہے۔ جگ بیتی سے ہی ذاتی تجربہ اجتماعی تجربہ بن جاتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ ؎

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

یہاں "گویا" شعر کی جان ہے "گویا" سے مراد یہ ہے کہ ہر چند کہ کسی اور کے تاثر کو خود پر مکمل طور پر طاری کر لینا ممکن نہیں ہے اور تاثرات کی باز آفرینی بھی ممکن نہیں تاہم ایسا لگتا ہے کہ تاثرات کی یا احساس کی وہی شدت سامع یا قاری کے قلب پر بھی مرتسم ہوئی ہے جو شاعر پر بوقتِ تخلیق تھی۔

میلارمے کی ایک بات بے حد دلچسپ ہے کہ اشیاء کے عقلی مشاہدے میں ہمیں جو خلاء محسوس ہوتا ہے اسے شاعری پُر کر دیتی ہے۔ ہمیں اپنے یہاں اس کی بہترین مثالیں کلامِ غالبؔ میں ملتی ہیں کہ غالبؔ اپنے کلام میں کچھ خلاء

(Voids یا Gaps) چھوڑ دیتے ہیں لیکن وہ بڑے سلیقے سے شاعرانہ انداز میں اشارے کر کے اس خلا کو پُر بھی کرتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے۔

شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب جو یوں ہیں حجاب میں

شارحین کی شرح کے مطابق "حسرت! ان کا حجاب میں رہنا ہی ان کی بے حجابی پر دلالت کرتا ہے۔ کیونکہ پردے میں رہ کر وہ اپنے سے نہیں شرماتے۔ حالانکہ شرم جو اک ادائے ناز ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ خود اپنی ذات سے حجاب آئے یا مطلب یہ ہوگا کہ ان کا حجاب کرنا بھی ایک طرح کی بے حجابی ہے"۔

کیا یہاں مظاہر فطرت میں حقیقت ابدی کی تلاش نہیں ہے؟

اسی طرح اس شعر میں بھی۔

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

کیا یہاں یہ بات سامنے نہیں آتی کہ کیا وہ حقیقتِ اصلی جس کا یہ عالم گزراں ایک عکس ہے خود بھی مصروف عمل نہیں؟ یہی بات غالؔب نے غزل کی زبان میں یوں کہی ہے کہ شاید وہ بھی آرائش جمال سے فارغ نہیں؟ یہ شعر بھی دیکھیے۔

کرتا ہے بس کہ باغ میں تو بے حجابیاں
آنے لگی ہے نکہتِ گل سے حیا مجھے

شرم آنے کے اور بھی سبب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً مقبول "آسؔی" وہ میری ایک کامیاب "رقیب" ہے اس لیے میری نظر اس کے سامنے نہیں اٹھتی۔ بقول سعیؔد و بیخوؔد طباطبائی "میں نکہت گل کو بے حجاب کہا کرتا تھا اب تیری بے حجابیاں دیکھ کر نکہتِ گل کو بے حجاب کیسے کہوں کیوں کہ تو تو اس سے بھی زیادہ بے حجاب نکلا"۔

(بیان غالؔب)

ایک نقش میں سو عکس دیکھنے کے لیے لفظوں کے تمام امکانات کا جائزہ لینا

اور انہیں سلیقے سے برتنا ضروری ہے۔ غالبؔ نے غم کی کیفیت میں بھی شرار دیکھا ہے۔

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے تھے وہ یہ اگر شرار ہوتا

یہ لفظوں کے امکانات کا جائزہ ہے کہ "رگِ سنگ" سے لہو ٹپکانے کے لیے لفظوں کی تلاش جاری ہے۔ وہ لفظ جو اپنے اندر معنی کی بھرپور قوت رکھتا ہے اور وہ معنی جو بذات خود سامنے نہیں آتا لیکن مختلف طریقوں سے یا دُزدیدہ اپنا جلوہ دکھاتا رہتا ہے۔ غالبؔ کی ایک مشکل یہ بھی رہی ہے کہ وہ اپنے احساسات اور جذبات کے اظہار کے لیے جن الفاظ یا تراکیب استعمال کرتے تھے وہ مبہم بھی تھے اور علامتی بھی اور اسی لئے کبھی کبھی ان کی زبان پر اعتراض بھی کیا گیا ہے جیسے کی غالبؔ نے جب یہ مصرع پڑھا۔

"وادی کہ دراں خضر را عصا خفت است"

تو ان سے بھی "عصا خفت است" کی سند طلب کی گئی۔ غالبؔ معتقدِ میر تھے، اس لئے "اوّل میں سند ہوں" اور "پھر میری زبان ہے" کے قائل تھے۔

میلارمےؔ کہتا ہے کہ اشیاء کے عقلی مشاہدے میں ہمیں خلا محسوس ہوتا ہے۔ غالبؔ اس خلا کو شاعری میں پُر کر دیتا ہے اور اسی عنوان کائنات کے گم شدہ اجزاء کا سراغ لگا لیتا ہے غالبؔ کا کمال یہ بھی ہے کہ اس نے عالم شہود کی نمود کا پردہ چاک کر کے براہِ راست حقیقت کو برافگندۂ نقاب کر دیا تھا۔

سوال مگر یہ ہے کہ ہم اشیاء کے درون تک کیسے رسائی حاصل کر سکتے ہیں؟ میلارمےؔ نے اس کا عجیب و غریب جواب دیا ہے اور وہ یہ کہ الفاظ کی مدد سے اشیاء کے دروں تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ بقول میلارمےؔ اشیاء قلب ماہیت سے گزر کر الفاظ میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اب رہی بات "خیالات" کی تو بقول میلارمےؔ "خیالات" تو جہانِ کاذب کی منطق سے عبارت ہیں، اس جہان کاذب کی جس میں کہ

ہم رہتے ہیں۔ اب رہ رہی کیا جاتا ہے کہ ہمیں بقول میلارمے خیالات کو درگزر کر کے الفاظ کی مدد سے فن تخلیق کرنا چاہئے اور ہیئت کی مدد سے ان مخفی دروازوں کو کھولنا چاہئے جو ہمیں اشیاء کے قلب تک پہنچا سکیں۔

فلسفے کی ادراکی کاوشیں حقیقی دنیا کے خدوخال کو مسخ اور پراگندہ کر دیتی ہیں۔ ایسا اس لئے ہے کہ زندگی میں تغیرات ہوتے رہتے ہیں، جن کے اظہار کے لیے پرانے الفاظ ساتھ نہیں دے سکتے۔ ماضی کے فلسفے نئے نظریات کی روشنی میں سنبھالے نہیں سنبھلتے۔ ماحول کی تبدیلی ایک حساس ذہن کو بیدار کر دیتی ہے اور نیا اندازِ نظر پیدا ہو جاتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ شاعری میں نغمگی، غنائیت صوتیات، آہنگ اور قوافی کی جھنکار کا تسلسل جیسی باتیں اہم قرار پاتی ہیں اور یہ کہ شاعری میں میوسیقی کے جزد سے انکار ممکن نہیں کہ Belles-Letters کی فرانسیسی اصطلاح بھی ذہن نشیں رہے۔ یعنی خوب صورت الفاظ اور یہاں حسن سے مراد، الفاظ، آواز، رنگ اور الفاظ کے درمیان تسلسل اور نظم کا ایک لفظ بھی تسلسل سے الگ نہیں اور تھیم اور پھر ایک لفظ نہ تو کم نہ زیادہ...... پوؔ نے کہا تھا کہ شاعری حسن کی ایک مترنم تخلیق Rhythmic Creation of Beauty ہے۔ یہی سبب ہے کہ علامت نگاروں نے نظم کے آہنگ پر بھی زور دیا ہے کہ یہاں لفظ سرگوشیاں کرتے ہیں مگر معنی اپنے مرکز سے جدا نہیں ہوتا۔ آہنگ وصوت بھی ذریعۂ اظہار ہے اور شاعری میں الفاظ کی ترتیب بھی طرزِ اظہار ہے۔ ایک کا تعلق راگ اور سر سے ہے، اور دوسرے کا تعلق طرزِ احساس یا طرزِ فکر سے ہے...... میلارمؔے کے نظریات کے مطابق کائنات کے وجود کا اظہار میں تبدیل ہونا یعنی فن کار کی کائنات میں تبدیل ہونا ہے کیونکہ کائنات کے انتشار اور بدنظمی کو دور کرنے کی یہی ایک صورت ہے کہ اسے فنکار کی تخلیقی کائنات میں بدل دیا جائے۔ یعنی اس کا جمالیاتی اظہار میلارمؔے کے نزدیک لفظ "شے" کا آغاز نہیں بلکہ منتہا و اختتام ہے۔ غالبؔ نے جب اپنے شعری لفظ کو "گنجینۂ معنی کا طلسم" کہا تھا تو اس کا مطلب یہ تھا کہ وہ الفاظ کی اہمیت کا اس حد تک قائل تھا کہ

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں؟
کچھ خیال آیا تھا، وحشت کا کہ صحرا جل گیا

ظاہر ہے "خیال" مکمل ابلاغ کا متحمل نہیں ہو سکتا کہ اگر غالبؔ غزل گو نہ ہوتے تو ان کی شاعری کا ابہام بالمقابل میراجیؔ، علامتی شعراء کے ابہام سے کہیں زیادہ وہ قریب ہوتا، لیکن غزل کے الگ الگ اشعار اس ابہام اور علامتی انداز کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے جو میلارمےؔ کے نغمہ شاعری کا مقصد تھا۔ والیریؔ سے جب یہ پوچھا گیا کہ وکٹر ہیوگوؔ کے کلام میں اس کو کون سا بند پسند ہے تو اس نے نفی میں جواب دیا تھا کیوں کہ علامتی ابہام کا تعلق نظم کے مجموعی تاثر سے ہے۔ تمام اشعار کو آخری شعر پر مرکوز ہونا ہی چاہئے کیوں کہ اشعار کا باہم تعلق ایک نغمہ زا کیفیت پیش کرتا ہے۔ غالبؔ اپنے مزاج اور افتاد طبع کے اعتبار سے ابہام کی عظمت کے قائل تھے، لیکن دیا شاعر کبھی کبھی قصداً مبہم ہونے لگتا ہے۔ اس لیے یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا نئے شاعر کا ابہام فی الواقع معنی خیز ہوتا ہے۔ کیا نئے شاعر کے نزدیک "خیال" مکمل ابلاغ کا متحمل نہیں ہو سکتا؟ کیا نئے شعراء کی تخلیقات سے مجموعی تاثر پیدا ہوتا ہے؟ غالبؔ کی غزلوں کے منفرد اشعار میں ابہام اور علامتی کے انداز دیکھئے۔ ایک صورت یہ بھی ہے ؂

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیٔ چشم حسود تھا

یہاں "صحرا کی تنگی" اصل میں اجتماعی اور اخلاقی تصورات کی طرف اشارہ ہے۔ غالبؔ نے "قیس" یا "مجنوں" کو علامت بنا کر گویا اس کی یا اس طرح کے تمام انسانوں کی تحلیل نفسی بھی کی ہے۔ غالبؔ نے اپنے ایک اور شعر میں بھی "مجنوں" کے ساتھ یگانیت یا مماثلت کا اظہار یوں کیا ہے ؂

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

بقول غالب جب تک کشاکشِ غم پنہاں نہ ہو یا سوز ہائے غم نہانی نہ ہوں، تب تک وہ نیوراسس (Neurosis) وجود میں آ ہی نہیں سکتا جس کی بنا پر مجنوں کو غالب کی نظر میں عام انسانوں پر فوقیت حاصل ہے۔ ایک اور شعر میں غالب نے مجنوں کے ساتھ اپنی رقابت کا ذکر نہایت حسرت سے کیا ہے گو جو خود کو اس مثالی کردار تک پہنچانے کی آرزو بھی ہے۔

تم کو بھی ہم دکھائیں کہ مجنوں نے کیا کیا
فرصت کشاکشِ غم دوراں سے گر ملے

علامت سازی کے اس خوش امکان عمل میں شاید یہ فلسفہ بھی پنہاں ہے کہ نفسیاتی فشار اور تہذیب یا معاشرتی تنظیم لازم و ملزوم ہیں۔ یعنی معاشرتی تنظیم کی بحرانی کیفیت ہی اس نفسیاتی فشار کی جڑ میں ہے جو کہ ہر عہد میں کسی حساس اور سریع الاحساس فرد کا مقدر بن جاتا کہ بقول غالب۔

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں، تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

توجہ طلب بات یہ ہے کہ "ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور" مصرعے میں غالب نے "ہم ہیں" کہا ہے، "میں ہوں" نہیں۔ ظاہر ہے جمع کے صیغے میں یہ پہلو بھی اجاگر ہو جاتا ہے کہ یہ جو اجتماعی نظام ہے وہی راہ میں ایک "سنگ گراں" کی طرح حائل ہے اور یہی انفرادیت کو کچل دیتا ہے۔ اسی بات کو یوں بھی دیکھیے۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

یہاں یہ بات توجہ طلب ہے کہ معاشرہ ہر دور میں منفرد اور ممتاز فنکاروں کو مسترد کر دیتا ہے اور معاشرے کے استحکام کا خوبصورت بہانہ بنا کر فرد کو تباہ حال کر دیتا ہے اور انفرادیت کو مجروح کرتے ہوئے اجتماعیت اور مساوات کا ہنگامہ کھڑا کرتا ہے۔ شاید اسی لئے غالب مردم گزیدگی کا بھی ذکر بطورِ خاص کرتے ہیں۔

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں

غالبؔ کی مشہور منقبت "دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں" کی تشبیب میں "بے دلی ہائے تماشا" اور "بے کسی ہائے تمنا" میں "ہستی وعدم" کی ہرزگی اور "جنون و تمکین" کے فرق کی لغویت پر اصرار کے باوجود یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالبؔ انسانی دنیا کا عاشق بھی ہے۔ بلکہ ان اشعار میں اسی عاشق کی "بے دلی" اور "بے کسی" کا اظہار ملتا ہے۔ اور کمال تو یہ ہے کہ "اپنی ذات کو الجھائے بغیر" معاشرے پر محاکمہ اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ غالبؔ کے بعض اشعار میں مکمل اشاریت موجود ہے لیکن یہ اشاریت الفاظ پر مکمل قدرت کے علاوہ اظہار کے اس اسلوب سے بھی متعلق ہے جو کہ اس کی انفرادیت کا بیّن ثبوت ہے۔ مثلاً یہ اشعار بھی دیکھیے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

تو اور آرائش خم و کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

سمجھ اس فصل میں کوتاہی نشو نما غالبؔ!
اگر گل سرو کی قامت پہ پیراہن نہ ہو جائے

جو نہ نقدِ داغِ دل کی کرے شعلہ پاسبانی
تو فسردگی نہاں ہے بہ کمینِ بے زبانی

نے مژدہ وصال، نہ نظارۂ جمال
مدت ہوئی کہ آشتیٔ چشم و گوش ہے

ازیں قبیل کتنے ہی اشعار پیش کئے جاسکتے ہیں۔ الفاظ کی صوتیات، ان کی شعیت استعارات، تمثیلات، نحوی تراکیب اور ان کی مناسبتِ نشست کا لحاظ، ژولید گی بیان وغیرہ جیسے کتنے ہی عوامل کلامِ غالب کو تہہ داری، رمزیت، ایمائیت، اشاریت، ایجاز اور اختصار بخشتے ہیں۔ اسی عنوان وہ مجتہد قرار پاتے ہیں اور مقلدین کی صف سے الگ ہو جاتے ہیں.......... علامت نگاری اگر الفاظ کو علامتوں کے خول پہنا دینے کا نام ہو یا الفاظ کے گرد پیچیدہ دیواریں کھڑی کر دینے کا خود ساختہ عمل ہو تو بات دوسری ہے۔ لیکن اگر الفاظ کے ایک رفیع تصور کو لیکر چلئے تو کوئی بھی لفظ خواہ علامت بننے کے خوش امکان عمل سے گزرے یا نہ گزرے، پہلے ایک لفظ ہی ہے، جس کی عنیاتی حدود ہیں اور جہانِ معنی کی مخصوص سمت متعین ہے۔ لیکن جب آپ علامت کو قصداً علامت بنا کر مسلط نہیں کرتے تو فن کا وہ خلاقانہ منصب ابھر آتا ہے جو ہر کس و ناکس کے بس کا روگ نہیں، لیکن یہ کمال تو عصری حقائق کو انگیز کر کے بھی دکھایا جاسکتا ہے۔ جیسے کہ یہ شعر۔

گلشن میں اہتمامِ برنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

یہاں "قمری" سے کیا مراد لیتے ہیں؟ کہیں روئے سخن بہادر شاہ ظفر کی طرف تو نہیں جو قمری کی طرح چمن زادہ ہے، چمن کا پردہ ہے مگر آج اس کا گلشن (بمعنی وطن) میں کہیں کوئی پوچھنے والا نہیں۔ اسی طرح۔

محفلیں برہم کرے ہے گنجفۂ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیٔ نیرنگِ یک بت خانہ ہم

اس شعر میں "گنجفۂ بازِ خیال" کہیں تواریخی عروج وزوال یا وقت کے بدلتے ہوئے تیور کی علامت تو نہیں، لیکن غالب تو اسے ایک تماشائے روزگار سے زیادہ نہیں سمجھتا تھا اور ایک پختہ کار تماشائی کی طرح اس کو بڑے غور سے دیکھ رہا تھا۔

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

یہاں "تماشا مرے آگے" کا ٹکڑا توجہ طلب ہے کہ تماشا مرے آگے ہو رہا ہے، مگر میں تماشے کا حصہ نہیں ہوں۔ اس کے برعکس نیا شاعر اپنی ذات کو الجھا دیتا ہے اور تماشے کا حصہ بن جاتا ہے۔

☆☆☆

روایات کا صحیح شعور

ایسی "دیدہ وری" جو زندگی میں ہر لحہ ساتھ رہے، شاید ہی کسی کو نصیب ہوتی ہے۔ اس دید کے لئے آنکھ غیر معمولی شدتِ شوق کی رہ نمائی چاہتی ہے۔ ایک شوقِ بے نہایت کا شعلۂ جوالہ ہی "مقصود" کو چمکاتا ہے۔ اور اس کی "رویت" کو بڑھاتا ہے اور یہ شوق، ولولہ اور محویتِ تخلیق ہر عظیم شاعر کے اندر پیہم موجود رہنے والی چیزیں ہیں۔ یہ اسی کی تجلیٰ ہوتی ہے کہ وہ ہر چیز کو ہمیشہ اس کی خلقی تازگی میں دیکھ سکتا ہے۔ ہر دم ایک نئے انداز سے جیسے کہ وہ اسے پہلی بار دیکھ رہا ہو۔ اس کی نظروں کا "کھرا پن" ہماری طبعی عادتوں سے کچھ اتنا ماورا ہے کہ وہ ہمیں بڑی انوکھی چیز معلوم ہوتا ہے لیکن وہ خود کبھی "انوکھے پن" کا متلاشی نہیں ہوتا۔ نہ کبھی اس کو اپنا "مقصود" بناتا ہے اور ایک ادبی صنعت کے طور پر تو اسے بہت ہی کم استعمال کرتا ہے۔ کچھ ایسا ہی معاملہ میرؔ اور غالبؔ کا ہے۔

یہ شعراء خود کو لکھتے رہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ انھوں نے ذات کے نہاں خانے کو شعور کا زنداں کبھی نہیں بننے دیا اور یہ کہ اپنی روداد الفت میں دنیا کے اور اپنے عہد کے افسانوں کو اس طرح سے پیوست کر لیا کہ زمانے کی کہانی، ان کی کہانی بن گئی یا پھر ان کی کہانی میں زمانے کی کہانی مل گئی۔ ایلیٹؔ کہتا ہے:

"The great poet,in writing himself,writes his time" ایلیٹ

اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ دانتے (Dante) تیرہویں صدی کی آواز ہے اور شیکسپئر سولہویں صدی کی آواز ہے۔ لیکن ان دونوں کی عظمت کا راز اس میں پوشیدہ ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کو لکھا ہے اور ان عمیق نزاکتوں کو اظہار بخشا ہے جو ان کی عہد کی ہیں۔ شاعری یا کوئی بھی فن، کسی فلسفے یا بندھے ٹکے مذہبی نظریات سے وابستہ نہیں ہے اور نہ کسی مذہب یا غیر مذہبی نظریئے کے حصول کا ذریعہ ہے...... کہ شاعری ایک حرف تسلی ہے، جس سے اجڑا ہوا بے نور دماغ، منور ہو جاتا ہے۔ تذلیل کے داغ دُھل جاتے ہیں۔ دل کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے۔ سارا غم، حزن وملال، الجھن، شکست خوردگی کا احساس غرض سب داخلی اضطراب اور خارجی بحران، ہم مزاج اور آشنا ہو کر آنسوؤں کی راہ سے، الفاظ کے سہارے، رفتہ رفتہ اپنے اظہار کی صورت نکال لیتے ہیں کہ بقول ایلیٹ:

> "Poetry is not a substitute for philosophy or theology or religion , it has its own func-toin.We can say it provides consolatoin, strange consolatoin, which is provided equally by writers so different as Dante and Shakespeare."

بالکل یہی بات میر اور غالب پر صادق آتی ہے۔ دونوں کے ادوار مختلف ہیں لیکن حالات ایک جیسے ہیں اور جو باتیں دونوں ہی کے یہاں اقدارِ مشترک کے طور پر ہیں، ان میں سے ایک بات یہ ہے کہ دونوں نے دلی کی ابتری دیکھی ہے۔ میر کے دور کی دلی کا نقشہ کچھ یوں بنتا ہے:

> "شہر میں غارت گروں کا ہجوم تھا اور بے روک ٹوک قتل وغارت گری ہو رہی تھی، لوگوں کا حال ابتر ہو گیا۔ بہتوں کی جان لبوں تک

آگئی، یہ غارت گر زخم بھی لگاتے اور گالیاں گفتار بھی دیتے۔ روپیہ بھی چھین لیتے اور مار الگ لگاتے۔ جو سامنے آجاتا، اس بدن کے بدن کپڑے تک نہ چھوڑتے۔ نیا شہر جل کر سیاہ ہو گیا۔ اب وہ بے رحم پرانے شہر کے تاراج میں لگ گئے۔ وہاں بے شمار انسانوں کو قتل کر دیا، سات آٹھ دنوں تک یہ ہنگامہ رہا۔ ایک وقت کے کھانے اور ستر ڈھکنے کے وسائل بھی کسی کے گھر میں نہ رہے۔ مردوں کے سر ننگے تھے اور عورتوں کے پاس اوڑھنی بھی نہ تھی۔ چوں کہ راستے بند تھے، بہت لوگ زخم کھا کھا کر مر گئے، کچھ سردی کی شدت سے اکڑ گئے۔ اس فوج نے بڑی بے حیائی سے لوٹ مچائی اور شہریوں کو بے آبرو کیا۔ غلہ زبردستی چھینتے اور مفلسوں کے ہاتھ دھونس سے فروخت کرتے۔ ان غارت گروں کا شور و ہنگامہ ساتویں آسمان تک پہنچ رہا تھا...... ہزاروں خانہ خراب اس ہنگامہ سے نکل کر بہ صد حسرت ترکِ وطن کر گئے۔ اور جنگل کی طرف منھ اٹھا کر چل دیے مگر راستے میں مر گئے۔ بہت سے مجبوروں کو وہ ظالم قید کر کے اپنے لشکر میں لے گئے۔ چونکہ ان جفا کاروں کی بن آئی تھی، لوٹتے کھسوٹتے ایذا دیتے، ستم ڈھاتے، عورتوں کی بے حرمتی کرتے، اپنی تلواریں لئے مال بٹورتے پھرتے، شہریوں سے کچھ نہ ہو سکتا تھا کیونکہ ان میں قوتِ مدافعت نہیں تھی...... پرانے شہر کا قلعہ جسے رونق اور شادابی کے باعث 'جہانِ تازہ' کہتے تھے، کسی گری ہوئی منقش دیوار کی مانند تھا۔ یعنی جہاں تک نظر جاتی تھی۔ مقتولوں کے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ ان مظلوموں کے گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہو رہی تھی۔ جہاں تک

آنکھ دیکھ سکتی تھی، خاکِ سیاہ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔"

(میرؔ کی آپ بیتی۔ ذکرِ میر۔ ترجمہ نثار احمد فاروقی۔ ص ۱۲۲ تا ۱۲۴)

یہ حالات ۱۸۵۷ء کے غدر سے کم تو نہیں؟

ان مسائل کے اسباب سیاسی ہی نہیں، معاشی بھی ہیں، احمد شاہ ابدالیؔ کے بعد دلی کی ابتری اور فوج کا مجبور ہو کر احمد شاہ ابدالی کا ساتھ دینا، وہ بنیادی عوامل ہیں، جن کی وجہ سے معاشی ابتری کی تلاش بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ پورے میرؔ کی تلاش کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ احمد شاہ ابدالیؔ کے ساتھ پچیس [۲۵] ہزار ایسے ہندوستانی سپاہی بھی شامل ہو گئے تھے جنھیں مہینوں سے تنخواہ نہیں ملی تھی۔ اور یہ خالص معاشی مسئلہ ہے کہ جب بھی زوال آتا ہے تو اس کی جڑ میں معاشی بدحالی ضرور ہوتی ہے۔ میرؔ کی نظر واقعی گہری تھی کہ انھوں نے اس کا نقشہ بڑی خوبصورتی سے کھینچا ہے۔

مشکل اپنی ہوئی جو بود و باش آئے لشکر میں ہم برائے تلاش
آن کے دیکھی یاں کی طرفہ معاش ہے لبِ نان پہ سو جگہ پرخاش
نے دمِ آب ہے نہ چمچہ آش

زندگانی ہوئی ہے سب پہ وبال کنجڑے جھینکیں ہیں روئے ہیں بقال
پوچھ مت کچھ سپاہیوں کا حال ایک تلوار بیچے ہے اک ڈھال
بادشاہ و وزیر سب قلاش

بقول پروفیسر خواجہ نثار احمد فاروقی............ "میرؔ کے فن کی عظمت کا راز یہی ہے کہ اس کی آواز وقت کی بے رحم طاقتوں کے خلاف بھرپور اظہار ہے"............

ظاہر ہے میرؔ کی شاعری، محض عشقیہ واردات، حکایاتِ دل اور جنسی خواہشات کے اظہار تک محدود نہ تھی کہ اس میں اپنے دور کے زوال وانحطاط، زوال، شورش اور مایوسی کی دبی ہوئی سسکیاں بھی سنائی دیتی ہیں کہ میرؔ نے اگر امراء اور رؤساء کی شان و شوکت دیکھی تھی تو بعد کو میرؔ نے ہی انہیں امراء اور رؤساء کو شراب کے ایک گھونٹ اور روٹی کے ایک ٹکڑے کے لئے دستِ سوال دراز کرتے ہوئے بھی دیکھا تھا کہ

بقول میرؔ ؎

صناع ہیں سب خوار، ازاں جملہ ہوں میں بھی   ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

☆

تو ہے بیچارہ گدا میرؔ، ترا کیا مذکور   مل گئے خاک میں یاں صاحب و افسر کتنے

☆

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انہیں   تھا کل تلک دماغ جنہیں تخت و تاج کا

فن میں دراصل دو طرح کے مسائل ہوتے ہیں — ایک تو ترسیل یا ابلاغ کا مسئلہ اور دوسرے جذباتیت کا کہ جس کے یہاں جذباتیت نہ ہو اس کے یہاں اسلوب نہیں ہوتا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ خطابت سے اسلوب لازمی طور پر منسلک نہیں۔ کہ خطابت تو جذباتیت کا برا اور غلط قسم کا بدل ہے یہ شئے اپنی شخصیت کے مستعار جاموں (Mannerism) کو اتارنے اور اپنی اصل آواز کو پانے اور واعظ کے لہجے سے گزر کر آدمی کے لہجے میں بات کرنے سے پیدا ہوتی ہے، کیوں کہ اصل شخصیت تو وہیں جلوہ گر ہوتی ہے جہاں وہ آدمی کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ میرؔ کے یہاں نسائیت زدہ لہجہ نہیں۔ دردمندی اور نسائیت زدہ لہجے میں نمایاں فرق ہوتا ہے ؎

سخن کی نہ تکلیف ہم سے کرو   لہو ٹپکے ہے اب شکایت کے بعد

یہ اصل میں دردمندی کا لہجہ ہے اور اسے نسائیت زدہ لہجے پر محمول نہیں کیا جاسکتا۔ اصل شخصیت میرؔ کی یہی ہے جو کبھی کبھی اس قدر بلند بانگ ہو جاتی ہے کہ ؎

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں

اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

یہ دراصل اسلوب کی شناخت ہے اور شخصیت کو انفرادیت کے آئینے میں دیکھنا ہے۔ ثبوت کے طور پر یہ شعر بھی دیکھئے ؎

میں جو بولا، کہا کہ یہ آواز   اسی خانہ خراب کی سی ہے

یہی اپنی آواز کو پانا ہے جو دور سے بھی صاف طور پر پہچانی جاسکتی ہے اور یہ بھی بہر حال

طے ہے کہ اصل میں شخصیت ہی بولتی ہے۔

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا — وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

بے شک بے نیازی خدا کی شان ہے لیکن استغناء اچھے شاعر کی پہچان ہے۔

خدا کو سونپ تو دوں اپنے سارے کام اے امیر
رہے ہے خوف مگر واں کی بے نیازی کا

اور ایسی حالت میں جو لے ہوتی ہے وہ دردمندی سے ہی عبارت نہیں ہوتی بلکہ ایسی لے وجود میں آتی ہے، جو عزتِ نفس سے عبارت ہوتی ہے۔

نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں — کھنچیں میر تجھ سے ہی یہ خواریاں

یہ عزتِ نفس اور عزتِ انسانیت کے مابین توازن ہے۔ یہاں اگر شکست کا احساس بھی ہے تو وہ نسائیت زدہ لہجے میں نہیں ہے۔ بلکہ کچھ اس طرح ہے۔

بارے کل بھڑ گئے اس ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجئے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

یہ "کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا" — میر کا لہجہ ہے اور یہ بحث فضول ہے کہ میر زخم خوردہ ہیں، اندر ہی اندر قتل ہو چکے ہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ میر لڑتے ہیں، بھڑتے ہیں اور کبھی کبھی بے حمیت ہو کر پھر وہاں جاتے بھی ہیں۔

آج تھا پھر بے حمیت میر واں — کل لڑائی سی لڑائی ہو چکی

لیکن اس بے حمیت ہونے سے خودداری نہیں چلی جاتی کہ یہ تو غرورِ شکست کا وہ نقش ہے جو جبیں پر اس طرح نمایاں ہے کہ اسے زمانہ مٹا ہی نہیں سکتا۔ میر کی شاعری کی جلوہ ریزی، میر کا سوزِ دروں ہے۔ میر کی زبان یہ ہے:

بہ قدر حوصلۂ شوق جلوہ ریزی ہے
دگرنہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

یہاں ایک بات اور عرض کردوں کہ فنکار کے یہاں Boundless Egoism ہوتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ ایگو (Ego) جب ٹوٹ ٹوٹ کر، بکھر بکھر

کر، ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے تو پھر ایگو اپنی ترکیب وترتیب (Synthesis) میں ناکام ہو جاتا ہے اور اس پروسیس میں اپنی وحدت گنوا بیٹھتا ہے۔

"کہتے ہیں کہ میرؔ زندگی میں ایک دور وہ بھی آیا جب وہ "اکبر آباد کے قیام کے دوران کسی پری تمثال عزیزہ پر ٹوٹ کر عاشق ہو گئے تھے۔ جس کی وجہ سے ان کو اکبر آباد چھوڑنا پڑا اور وہ دہلی میں خان آرزو کے پاس رہنے لگے۔ بعض خاندانی مناقشات کی وجہ سے خان آرزو کے ناروا برتاؤ نے ان کے دل و دماغ کو اس حد تک متاثر کیا کہ وہ مجنوں ہو گئے۔ اور انہیں زنجیریں پہنا دی گئیں۔ اس عالم میں پورے چاند میں ان کو پری تمثال معشوقہ کی شبیہ نظر آنے لگی"

(پورے میرؔ کی تلاش۔ نامی انصاری۔ شاعر۔ جلد ۵۵۔ شمارہ ۹،۱۰ صفحہ ۴۶)

مجھے یہ اقتباس پسند ہے...... مگر یہ بات بحر حال اہم ہے کہ میرؔ کی اپنی آواز کیا ہے؟ یہ آواز جنسی پیچیدگیوں سے تو دب نہیں سکتی کہ بحر حال طے ہے کہ یہ ناکام عشق ایک ایسے دور کا ہے جسے آپ ....Awakening of the ado-lescent sexual instinct کا دور کہہ سکتے ہیں یعنی یہ وہ دور ہے جب فطری خواہشوں (Instinctive) اور سماجی دباؤ (social control) کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔ ممکن ہے اس کا تعلق احساس کمتری اور احساس برتری سے بھی ہو کہ نیوراسس (Neurosis) کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ نیوراسس کی حالت میں احساس کمتری سے چھٹکارہ ملجاتا ہے۔ بہ قول ایڈلر [Every neurosis can be understood as an attempt to free one self from a feeling of inferiority in order to gain a feeling of superonty,[The practise and principles of Individual psychology pp.23] لیکن فن نیوراسس کی حالت میں تخلیق نہیں کیا جاسکتا اس لئے کہ فن تو اس سے چھٹکارے کی صورت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ صورت حال

عارضی تھی۔ بہ قول ہربرٹ ریڈ:

"What is now necessnary to emphasise strongly, in concluding this psychological excursus, is that art is a triumph over neurosis , that though it originates in a neurotic tendency, it is a coming out against this tendency, and that the sublimation is achieved. The art is not neurotic, in kind , no art is .It is only when we search for the causes and origins that we discover the neurosis, in the final effect , all is health and harmony. "

(Collected Essays in Literary Criticism, Herbert Read pp, 283)

میرؔ نے سب نا آسودہ خواہشات، حقیقی دنیا سے الگ کر کے تخیل کی دنیا میں منتقل کر دی ہیں اور وہ تمام باتیں شاعری میں آتی ہیں جو حقیقی زندگی سے گریز کی صورت ہیں اور پھر میرؔ نے جو ایک جوگی کا سوانگ بھرا ہوا ہے وہ ان کی شخصیت پر اس طرح مستولی ہو گیا کہ لوگ اسے ہی میرؔ کی آواز سمجھنے لگے۔ ان کی شاعری کہیں کہیں ایک ایسے فینٹاسی کی صورت ہو جاتی ہے جہاں وہ عزت، اقتدار اور پری تمثال عزیزہ کی محبت ، غرض وہ سب کچھ جو وہ حقیقی زندگی میں حاصل نہ کر سکے تھے، انہی اس دنیا میں بہ آسانی حاصل کر لیتے ہیں۔

ہم کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب ہم نے
دردو غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

کیر کٹر بہر حال شخصیت کےلیے سنگ بنیاد یا مرکزِ ثقل ہے جس کے گرد وہ نمو پذیر ہوتی ہے، بہ شرطے کہ شخصیت فروغ پا سکے۔ لیکن میں شخصیت کو منفرد انسانیت (Individualised Humanity) کا نام دوں گا کہ یہاں عزت نفس ہے اور انسانیت کے لئے عظمت کا احساس بھی...... شخصیت کی خودی [Egoistic character] اہم ہے اور شخصیت کی یہ خودی (Altruistic Character) بھی یہاں ایک تضاد اور تناؤ ہے لیکن جب یہ تناؤ اور تضاد توازن پیدا کر لیتا ہے تو شخصیت وجود میں آتی ہے اور جو توازن قائم کرنے میں ناکام رہتا ہے اس کی شخصیت منتشر اور پارہ پارہ ہو جاتی ہے۔

کہتے ہیں کہ میرؔ کی زندگی کو ایک خاص نہج پر لگانے میں میرؔ کے درویش صفت چچا امان اللہ کا بھی بہت ہاتھ ہے۔ پھر میرؔ کے دور میں، سوسائٹی میں چوں کہ تباہی اور بربادی بہت زیادہ ہوئی تھی اس لئے اس میں ایک نامیاتی ربط برقرار نہ رہ سکا مگر فقیری برقرار رہ گئی۔ یہ اس فقیری جس خاص قسم کے کرداروں کو وجود میں لائی وہ بہت حد تک تکیہ نشیں درویشوں کا کردار تھا، خانقاہی دوستوں کی مجلس تھی اور ہم جلیس حضرات عارفانہ ترنگ رکھتے تھے، لہجے کی شکست ہوتی تھی، منکسر المزاجی ہوتی تھی، کبھی کبھی تعلّی بھی ہوتی تھی اور ایک محویت کا عالم ہوتا تھا۔ میرؔ کے کتنے اشعار اسی رنگ کے ہیں۔

خدا کو سونپ تو دوں، اپنے سارے کام اے میرؔ
رہے ہے خوف مگر واں کی بے نیازی کا

☆

ہم کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

☆

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے خود مختاری کی

چاہے ہیں سو آپ کریں ہیں عبث ہمیں بدنام کیا

ازیں قبیل کتنے ہی اشعار پیش کئے جا سکتے ہیں، جہاں مخصوص قسم کا عارفانہ انداز ملے گا۔ بہ ایں ہمہ میرؔ کی شاعری کا ایک حصّہ جنسی کجروی کی طرف لے جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی گریزاں لمحے کی پیداوار ہو کہ یہ ان کی فکر کا اہم حصّہ نہیں ہے اور یہ طے ہے کہ میرؔ کے کلام کا ایک حصّہ اگر پست ہے تو بغایت پست ہے اور اگر بلند ہے تو بغایت بلند۔ پروفیسر سیّد محمد عقیل رضویؔ نے میرؔ کے سلسلے ایک دلچسپ بات کہی ہے کہ:

"یہ ایک عمرانی مسئلہ ہے کہ آخر انسانوں کو غموں کی مختلف کیفیات اور خاص کسک یا چوٹ سے دل چھپی کیوں رہی ہے؟ اگر یہ مسئلہ بیالوجی کا ہوتا تو شاید اتنی مشکل نہ ہوتی مگر انسان کے جذبات اور ذہنی کیفیات کی تحلیل اتنی آسان نہیں اور غزل میں تو میرے لئے سب سے مشکل مسئلہ میرؔ بنے ہوئے ہیں۔ اگر وہ تمام باتیں صحیح ہیں جو خود انھوں نے اپنے لئے ذکر میرؔ میں لکھی ہیں یا مولانا محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں بیان کئے ہیں اور ان تمام صورتوں سے ہوتے ہوئے میرؔ خود اپنے جذبات اور تجربوں کو شعر میں ڈھلتے ہیں تو نتیجہ یوں نکلتا ہے۔

وہ دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں

سوکھا پڑا ہے اب تو مدّت سے یہ دوآبہ

دیدنی ہے شکستگی دل کی

کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے

ظالم زمیں سے لوٹتا دامن اٹھا کے چل

ہوگا کمیں میں ہاتھ کسو دادخواہ کا

کیا اعتبار یاں کا، پھر اس کو خوار دیکھا
جس نے جہاں میں آکر کچھ اعتبار پایا

شہر دل، آہ عجب جائے تھی، پر اس کے گئے
ایسا اجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

صبح پیری شام ہونے آئی میرؔ
تو نہ چیتا اور بہت کم دن رہا

سب شور ما و من کو لئے سر میں مر گئے
یاروں کو اس فسانے نے آخر سلا دیا

دور بہت بھاگو ہو، ہم سے سیکھ طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کچھ اچھی آنکھوں والوں کا

بعد ہمارے جو اس فن کا جو کوئی ماہر ہووے گا
درد آگیں انداز کی باتیں اکثر پڑھ کر رووے گا

☆

ایک طرف وہ بد دماغی، عامتہ الناس اور عمائدین سے دور رہنے کی کوشش، دوسری طرف یہ عوامی تجربے، زندگی کے ہر کیف و کم میں ڈوب جانے کی تمنا، انقلابِ زمانہ سے انتباہ اور پھر اپنے اشعار کو شعر شور انگیز بنانے کی خواہش، یہ بوالعجبی حیرت انگیز بھی ہے، حیران کن بھی اور تفتیش طلب بھی۔"

[مجھے گفتگو عوام سے ہے۔ پروفیسر سید محمد عقیل رضوی۔ ترقی پسند ادب۔ پچاس سالہ سفر۔ ترتیب قمر رئیس ۳۳۸]

یہ اقتباس سیّد محمد عقیل رضویؔ کی تنقیدی بصیرت کا بیّن ثبوت ہے۔

اس کے باوجود یہ بات واقعی توجہ طلب ہے کہ میرؔ اور غالبؔ کے زمانے میں دلّی کی حالت کیا تھی؟ دہلی میں درگاہ قلی نے چوک سعد اللہ کا حال، دلّی کی نورباِئی کے واقعات لکھے ہیں مگر اب تمام باتوں کے علاوہ، یہ بات سوچنے کی ہے کہ اپنے عہد

کے تقاضوں سے شعراء کی ناوابستگی کیسے ممکن ہے؟ مقتضیاتِ وقت کی باتیں تو جعفر زٹلی کے یہاں بھی غزلوں میں ہیں اور خواہ وہ کتنے ہی غیر اہم کیوں نہ قرار پائیں، مگر بعض ایسے اشعار کہ چکے ہیں جو برے تو نہیں کہے جاسکتے۔

مردم پریشاں یک دگر، گشتہ سپاہی در بہ در خوردہ بسے خونِ جگر، یہ نوکری کا حظ ہے

دربار دیکھا خان کا، بیڑہ نہ پایا پان کا ٹکڑا نہ پایا نان کا، یہ نوکری کا حظ ہے

ہنر مندانِ ہر جائی، پھریں دردر بہ رسوائی

رذل قوموں کی بن آئی، عجب یہ دور آیا ہے

رہ مالا گا گھات میں، جاسوس وہ ہر باٹ میں مشکل بنے بیوپار کوں، کہ جعفر اب کیا کیجئے

وہ مان وہ آدر کجا، وہ لونڈی نادر کجا حالا نیابی آں وقر، کہہ جعفر اب کیسے ابنے

جب معاشرہ زوال پذیر ہوتا ہے تو ادب بلندیوں کی منزلیں سر کرنے لگتا ہے۔ اکثر ترقی پسند دوستوں کو یہ بھی غلط فہمی رہی ہے کہ معاشرہ جب نقطۂ عروج پر پہنچے گا تو ادب کو بھی عروج نصیب ہوگا جب کہ حقیقت یہ ہے کہ معاشرے اور ادب کا رشتہ Inverse نہیں Direct ہے یعنی معاشرے کا زوال بہ معنی ادب کا عروج اور معاشرے کا عروج بہ معنی ادب کا زوال۔ اور یہ مارکسی تنقید کی ہی اصل صورت ہے کہ بقول مارکس:

"Certain periods of the highest developments of art stand in no direct connection with the general delopments of the society"

اور یہی اصول گورکی اور دوستوئیفکی پر بھی منطبق کیا جاسکتا ہے۔

آیئے اب غالب کی باتیں کریں کہ خود کلامِ غالب میں بھی عصری آگہی ملتی ہے اور غالب نہ صرف یہ کہ اپنے عہد سے جڑے ہوئے تھے بلکہ یہ کہ انھوں نے اپنے عہد پر بھی لکھا ہے۔ ۱۸۵۷ء کا غدر، دلّی کا اجڑنا، شہر میں مسلمانوں کا داخلہ ممنوع قرار پانا، لوگوں کی بربادی اور پھر یہ حکم کہ جو خود کو وفادار ثابت کرنا چاہیں، وہ نذرانہ دیں اور

تب دوبارہ دلی میں آباد ہو سکتے ہیں، گویا لٹ کر بھی نذرانے چڑھایئے اور قاتل کو خوں بہاد یجئے۔ غالبؔ نے اس خوں بار منظر کو دیکھا، یہ درست ہے کہ ان کے ہاتھوں میں جنبش نہ تھی مگر چشم بینا تو کام کر رہی تھی۔ اسی پس منظر کو سامنے رکھ کر چلئے اور یہ اشعار دیکھئے:

جو مدّعی بنے، اس کے نہ مدّعی بنئے　　　جو ناسزا ہو، نہ اس کو ناسزا کہئے
رہے نہ جان تو قاتل کو خون بہا دیجئے　　　کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہئے

پھر قتل غارتگری کا بازار گرم ہو گیا، دار ورسن کی آزمائش ہونے لگی اور عاجز آ کر غالبؔ کو کہنا پڑا:۔

چوک جس کو کہیں جسکو کہیں وہ مقتل ہے　　　گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دلّی کا ذرہ ذرہٗ خاک　　　تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک　　　آدمی واں نہ جاسکے یاں کا

میں اردو شاعری کی عظیم الشان روایات میں سے کچھ مثالیں پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں کہ یہ دکھا سکوں کہ معاشی اور معاشرتی تقاضوں کی صوری اور اپنی انفرادیت برقرار رکھنا، یہ دونوں باتیں بیک وقت ممکن ہیں۔ اس پل صراط سے ہو کر گذرنا دشواری سہی، ناممکن نہیں...... غالبؔ کے ہی چند اشعار حوالے کے طور پر پیش کرنا چاہونگا۔

اے تازہ واردانِ بساط ہوائے دل　　　زنہار اگر تمہیں ہوسِ نادنوش ہے
ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی　　　مطرب بہ نغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط　　　دامانِ باغبان وکفِ گل فروش ہے
داغِ فراق صحبتِ شب کی جلی ہوئی　　　اک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے

اس میں اپنے معاشرے پر تنقید بھی ہے اور ایک حکومت کی جگہ جو دوسری حکومت لے رہی ہے اس پر محاکمہ بھی ہے، انسانی زندگی کا زیر و بم بھی ہے اور شاعری کی اپنی آواز بھی برقرار ہے۔

لیکن نفسیاتی تنقید کی باریکیوں میں جایئے تو کلام غالبؔ میں نفسیاتی الجھنیں بھی مل سکتی ہیں۔ غالبؔ کا ذہن اصل میں ایک متفکرانہ ذہن تھا، اردو شاعری میں عموماً لوگ دیوانگی یا خواب کے احساس تک محدود رہے ہیں مگر غالبؔ نے اس پیچیدہ مسئلے کو سہل کر دیا ہے:

ہجوم سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

ظاہر ہے یہاں خواب کی تعبیریں افسانے میں مضمر ہیں اور افسانے سچ بھی ہو سکتے ہیں اور حقیقت میں بدل بھی سکتے ہیں۔

لیکن غالبؔ کے یہاں جو آرزوؤں یا تمناؤں اور حسرتوں کا واضح ضبط اور فشار ہے اور جس کی نمایاں شکل اس کی شاعری میں نظر آتی ہے وہ بطورِ خاص بے حد اہم ہے کہ غالبؔ نے اپنی ذات کو شاعری میں الجھایا نہیں ہے اور اپنی ذات کو الجھائے بغیر شاعری کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ جہاں وہ واحد متکلم کے صیغے میں "ہے" ور "میں" کہتا ہے وہاں ایک اجتماعی نظام کے مسائل پیش کرتا ہے "ہم" کے صیغے میں تو پوری انسانی زندگی کا احاطہ ضروری ہے، مگر غالبؔ نے واحد متکلم کے صیغے سے بھی گریز نہیں کیا ہے اور اس کے باوجود وہ اجتماعی درد کی صدا بندی ہے۔ یہ وجودی فکر ہے جو غالبؔ کو اپنے معاصرین سے ممتاز کرتی ہے اور اس وجودی فکر میں مارکسی فکر کے اہم اجزاء شامل ہیں کہ مارکسؔ اور اسکے پیروکار حضرات کے یہاں بھی وجودی فکر بہ ایں معنی ہے کہ ان کی فکر کا پہلا اور آخری نقطہ انسان اور اس کے ارضی رشتوں کا اثبات ہے۔

ہم ہیں اور رازہائے سینہ گداز   لافِ تمکین، فریب سادہ دلی

خموشی میں نہاں، خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ
جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

یہاں غالبؔ براہِ راست تو خواہشوں اور آرزوؤں کے ان نتائج کو معرضِ اظہار میں نہیں لاتا جن کی جڑ میں معاشی اور معاشرتی نظام کی غیر مساوی تقسیم ہے لیکن فرد کی ذات پر بلکہ فرد کی سائیکی (Psyche) پر اسکے شدید اثرات کی طرف واضح اشارات ضرور کرتا ہے۔ حسب ضرورت غالبؔ نے استعاروں سے، کنایوں سے، رمزیہ انداز سے اور علامتوں سے کام لے کر جذبات کا اظہار کیا ہے۔

آتش کدہ ہے سینہ مرا، رازِ نہاں سے

اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا

جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

ضبطِ جنوں سے ~~ہر سو ہے~~ ترانہ خیز

یک نالہ ~~بیٹھے تو نیستاں~~ اٹھائیے

رخصتِ نالہ مجھے دے کہ مبادا ظالم

تیرے چہرے سے ہو ظاہر غمِ پنہاں میرا

گر نگاہِ گرم فرماتی رہی تعلیم ضبط

شعلہ خس میں جیسے خوں رگ میں نہاں ہو جائیگا

تنگیٔ دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے

کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

یہاں آرزوئیں ہیں، آرزوؤں کا ضبط ہے، فشار ہے مگر ان سب کے شدید نتائج بھی ہیں۔ غالبؔ کی شاعری میں قیسؔ اور مجنوںؔ یہ دو کردار گھوم پھر کر بار بار آتے ہیں۔ یہ دونوں علامتیں ہیں، مجنوں انسانی جنون کی انتہا کی علامت ہے لیکن مجنوں کسی دماغی بیماری میں مبتلا نہ تھا بلکہ وسیع تر تناظر میں اس کے یہاں شعوری مقاصد اور دبی ہوئی آرزوؤں میں کشمکش ملتی ہے اور یہی اس کی دیوانگی ہے۔ نفسیات کے ماہرین نیوراسس (Neurosis) میں صرف ذہنی انحراف کی علامتیں نہیں بتاتے اور محض

دورے کی صورت اسے وقتاً فوقتاً ظاہر ہونے والی شئے نہیں گردانتے ہیں بلکہ نیوراسس کو سب میں موجود پاتے ہیں اور ہماری شعوری انا اور ہماری غیر شعوری انا کے درمیان پیہم کشمکش کی ایک شکل سمجھتے ہیں۔ مجنوں کے یہاں یہ کشمکش انتہا کو پہنچ جاتی ہے اس لئے کہ مجنوں تھک کر بیٹھ نہیں جاتا بلکہ صحرا نوردی کرنے لگتا ہے اور اپنے مقصد کے حصول میں ناکامی کا تصوّر اس کے یہاں نہیں۔ غالبؔ نے مجنوں کو علامت بنا کر تمام انسانوں کی تحلیل کی ہے اور بہ قدرِ پیمانۂ تخیل مستثنیات کو الگ بھی کیا ہے۔

جز قیسؔ اور کوئی نہ آیا بروئے کار صحرا مگر بہ تنگیٔ چشم حسود تھا

یہاں صحرا بھی علامت ہے اور صحرا کی تنگی، اجتمائی اور اخلاقی اقدار کی تنگی اور کمی ہے۔ ہر فرد میں یا نیوراسس وجود میں آرہا ہے لیکن مجنوں کی طرح نہیں کہ وہاں یہ کمال کو پہنچ چکا ہے اور وہ عام انسانوں کی طرح ہار کر بیٹھتا نہیں اس لئے وہ دوسروں پر فوقیت بھی رکھتا ہے۔ غالبؔ نے مجنوں کو ایک باعزم اور غیر متزلزل شخصیت کا مالک قرار دے کر، اسے خود سے برتر دکھایا ہے۔ جیسے اس شعر میں۔

تم کو بھی ہم دکھائیں گے مجنوں نے کیا کیا فرصت کشاکش غم دوراں سے گر ملے

اس مفہوم کی معکوس شکل یہ ہے کہ جب تک یہ کشاکشِ غمِ پنہاں نہ ہو شاید وہ نیوراسس ممکن نہیں جس کی بنا پر مجنوں سرگرمِ عمل ہے۔ اور عام انسانوں سے برتر ہے کہ مکمل خلوص سے وہ ایک ہی مقصد کے لئے سرگرمِ عمل ہے اور معاشرے کو خاطر میں نہیں لاتا۔ فرائڈ کا کہنا ہے کہ "انسان کی دوسرے حیوانات پر برتری کا راز اس کے نیوراسسؔ کی صلاحیت میں ہے اور اس کی نیوراسسؔ (Neurosis) کی صلاحیت محض اس کی تہذیبی ترقی کی صلاحیت کا عکس ہے"۔ یعنی انسان تہذیب اور معاشرہ اس لئے وجود میں لا رہا ہے کہ خود کو نفسی فشار میں الجھا دے یعنی نفسی فشار اور معاشرتی نظام، ایک ہی سکے کی دو شکلیں ہیں کہ ایک اگر ہو تو دوسری ضرور ہو گی۔ فرائڈ نے اپنا خاص نظریہ Anxiety یا تفکر کے بارے میں کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ اس

میں نفسی فشار کی بات از خود چلی آتی ہے اور چونکہ انسان معاشرے کی تشکیل ہی اس لئے کر رہا ہے کہ خود کو نفسی فشار میں الجھادے اس لئے خود انسان اپنے راستے میں رکاوٹ ڈال رہا ہے۔

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں

ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور

یعنی اپنی انا کا بت خود انسان کی راہ میں سنگ گراں کی طرح حائل ہے۔ اور جو پجاری ہو وہ تو بھلا اس بت کی شکست کی تاب کیسے لا سکتا ہے۔ اسی لئے تو انسان خود اپنے راستے میں حائل ہے۔

انسان کی ساری نفسیاتی سرگرمی مسرت کی افزائش اور درد سے تحفظ کی خواہش پر مبنی ہوتی ہے "اصل مسرت" اس سرگرمی کو منظم اور مرتب کرتی ہے لیکن اصل مسرت ہی زندگی کے نصب العین کے لئے لائحہ عمل تیار کرتی ہے، گویا کہ یہی انسان کا مقدر ہے۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

ظاہر ہے معاشرے کی تعمیر میں انسان کی خرابی مضمر ہے اور ایسے شاطر لوگ جن کے پاس دماغ ضرورت سے زیادہ ہے تو وہ دماغ ہی انھیں پریشان کر رہا ہے اور انھیں ہر لحہ بے قرار رکھتا ہے اور جو گئے گزرے ہیں، مجنوںؔ صفت ہیں، قیسؔ کا انداز رکھتے ہیں وہ اپنی تمام تر غلاظت اور بے ترتیبی اور آوارہ گردی کے باوجود خوبصورتی اور محبت میں یقین رکھتے ہیں، ان کی آنکھوں میں لیلیٰ کی تصویر ہے، شیریںؔ کا عکس ہے اور یہ خوبصورتی اور محبت کے شیدائی ہیں۔ یہ کامیاب ہوں یا ناکام مگر حسن کی تلاش میں، محبت کی جستجو میں سرگرداں تو ہیں، یہ دنیا کا عجب دستور ہے کہ فرد جب تباہ حال ہو جاتا ہے تو معاشرہ مظبوط ہوتا ہے۔ ظاہر ہے افراد کی انفرادی قوتوں کو چھین کر اجتماعی جبر وجود میں آرہا ہے اور معاشرے کو قوی بنانے کے لئے کوشاں وہی لوگ

ہیں جو ہماری انفرادیت کو چھین کر، ہمارے سکھ چین کو لوٹ کر، ہمیں اپنے ہی بنائے ہوئے سماجی نظام سے باہر نکال رہے ہیں اور ہمیں مطعون قرار دے رہے ہیں۔ یہ وہی لوگ ہیں جو اپنے جسموں کو دنیا کی عمدہ ترین غذاؤں سے پال رہے ہیں اور بھاگ رہے ہیں اور بھاگ رہے ہیں، پتہ نہیں کہاں جا رہے ہیں؟ ان کی روح کو کب سکون ملے گا؟ ان کا کشکولِ گدائی کب بھرے گا؟...... کوئی نہیں کہہ سکتا۔

بات پھر وہیں آتی ہے کہ "اصل حقیقت" کیا ہے؟ اور "اصل مسرت کیا ہے" اور اس "اصل حقیقت" اور "اصل مسرت" کے باہمی تصادم کا صحیح تصور کیا ہے؟ "اصل حقیقت" اور "اصل مسرت" کے باہمی تصادم کا ذکر غالبؔ نے پوری وضاحت سے کیا ہے۔ اس کے مشہور منقبت "دہر جز جلوہ یکتائی معشوق نہیں" کی تشبیب میں یہ بات صاف ہے لیکن اس تشبیب میں "بے دلی ہائے تماشا" اور بے "کسی ہائے تمنا" اور ہستی اور عدم کی ہرزگی اور جنون و تمکین کے مابین خطِ فاصل کی مہملیت اور لغویت پر اصرار کے باوجود یہ محسوس کرنا مشکل نہیں کہ غالبؔ بھی انسانی دنیا کا عاشق ہے اور ان تصورات میں اسی عاشق کی بے دلی اور بے کسی کا اظہار ہے۔

غالبؔ کا تصور یہ ہے کہ انسانی ـــــ دو فریقوں کی جنگ ہے، ایک فریق انسان کی انسانوں کے لئے وہ گہری محبت ہے جو انسانوں کو اپنی سطح سے بلند کر سکے، اور اسی لئے غالبؔ "مردم گزیدگی" کا ذکر کرتا ہے کہ اسے ڈر ہے کہ انسان ہی اس محبت کے حصول میں مزاحم نہ بن جائے اور دوسرا فریق انسان کی ذہنی حقیقت پسندی ہے جو کسی آسان حل کو پسند نہیں کرتی: بہ قول غالبؔ۔

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے نشہ بہ اندازۂ خمار نہیں

اسی لئے غالبؔ انسان کی بشر دوستی میں جبلّی آزادی یا جبلتوں کی آزادی کا متلاشی ہے اور اسی بناء پر وہ اس انسان سے برہم ہے جس نے خواہشات کی تکمیل کے دروازے بند کر رکھے ہیں۔

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب انسان ذوق حیات (Eros) کو معاون بنالے یعنی دو قوتیں ہیں ایک تو ذوقِ حیات یا ایروز (Eros) ہے اور دوسری قوت ہے مرنے کی قوت یا مرنے کی خواہش جسے تھانٹوز (Thantos) کہتے ہیں۔ تھانٹوز (Thantos) سے گریز غیر فطری نہیں ہے، یہ اور بات کہ دونوں ہی علامتیں ہمارے چاروں طرف بکھری ہوئی ہیں کہ یہ علامتیں ہماری تواریخ، شاعری، مصوری، ہمارے خواب اور ہماری جیتی جاگتی دنیا میں یکساں طور پر پائی جاتی ہیں۔ فرائڈ کا کہنا ہے کہ زندگی کی جو شکل ہم دیکھتے ہیں وہ ایروز کی کارکردگی کا نتیجہ ہے اور ساتھ ہی ساتھ موت کی جبلت بھی اور دونوں کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی مخالف سمتوں میں گامزن ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بہرحال طے ہے کہ زندہ رہنے کی خواہش، مرنے کی خواہش سے کہیں زیادہ طاقت ور ہوتی ہے۔ زندگی کی جستجو میں جو باتیں انسان کو زندگی سے دور لے جاتی ہیں ان میں ایک اس کی غلط فکر بھی ہے جیسے عیاری، شاطری، حرص، کینہ اور حسد۔ یہ سب وہ غلط محرکات ہیں جو کسی نہ کسی غلط فکر کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ محرکات زندگی کی خواہش سے بعید ہیں اور یہی محرکات ذوق حیات میں مزاحم ہیں کہ بہ قول غالب۔

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو
کہ چشم تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو

خود قرآن پاک میں "مِنْ شرِّ حاسدٍ اذا حَسَدَ" کے مقدس الفاظ موجود ہیں اور خود رسول خدا ﷺ کی بڑھتی ہوئی مقبولیت سے لوگ جلتے تھے اور حسد کرتے تھے اور بہت سارے شر، فتنے اور فسادات ایسے لوگوں نے بڑھائے ہیں جو اصل میں حاسد تھے، مگر حاسدوں کو فلاح نہیں کا مشہور قول ذہن نشین رہے کہ یہ جتنے زیادہ حاسد بنے اللہ نے اتنا ہی عروج رسول اللہ ﷺ کو بخشا۔ غالب نے اس شعر میں یہ دکھایا ہے کہ حسد کا علاج ممکن ہے کہ دل گرفتگی، مایوسی اور افسردگی اگر حسد کا سبب ہیں تو اس کا علاج

اس وقت ممکن ہے جب تنگ نظری دور ہو اور کثرتِ نظارہ کے بغیر تنگ نظری کا دور ہونا ممکن نہیں کیوں کہ مطالعہ جتنا وسیع ہوگا اسی حد تک نظر بھی کام کرے گی۔ آج بھی مسئلہ وہی ہے۔ مطالعے کی قلّت، علم سے دوری، اور تنگ نظری کے سبب تمام تر اختلافات وجود میں آرہے ہیں۔ مگر جہاں مطالعہ وسیع ہوتا ہے وہاں نظر میں وسعت، بلندی اور مروّت بھی ہوتی ہے۔ ایسا شخص عموماً حاسد نہیں ہوتا اور دوسروں کی خوبیوں اور کامیابیوں کو بھی سراہتا ہے۔

رہی بات خوابوں کی تو خود مذہبی روایات میں بھی خوابوں کا ذکر ملتا ہے۔ سورہ یوسفؑ میں بھی دو یا تین اہم خوابوں کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ خوابوں میں بھی کچھ باتیں ضرور آتی ہیں اور ان باتوں کا کسی نہ کسی گہرے راز سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے۔ یہ خواب عموماً علامتی ہوتے ہیں اور یہی خواب نیند کے محافظ ہوتے ہیں۔ انھیں خوابوں میں انسانی آرزوؤں کی تمثیل یا تکمیل مضمر ہے اور افسانوں کو کو حقیقت سے جوڑ دینے والا ساحرانہ انداز بھی۔ انسان خواب نہ دیکھے تو ادھورا رہ جائے اور خواب دیکھے تو نا تکمیلیت کا احساس جاگ جائے کہ کبھی کبھی خواب تمنا کو بیدار کرتے ہیں، کبھی پریشانی میں اضافے کرتے ہیں، کبھی سزا کے طور پر وجود میں آتے ہیں، کبھی آنے والے واقعات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اس سلسلہ کا ایک دل چسپ واقعہ یہ ہے کہ ایک شخص خواب میں اپنے آپ کو پہاڑوں پر چڑھتا اور فضاؤں میں اڑتا ہوا دیکھتا تھا یونگ (Jung) نے اس کو مشورہ دیا "میرے دوست! یہ درست ہے کہ تم پہاڑوں پر چڑھنے سے باز نہیں آسکتے مگر آج کے بعد اکیلے نہ جانا اور دورہ نما اپنے ساتھ رکھنا" بعد میں معلوم ہوا کہ وہ آدمی پہاڑ سے گر کر مر گیا۔

ن۔ م راشد کی ایک نظم کا ایک بند ہے:

آگ آزادی کا دلشادی کا نام / آگ پیدائش کا افزائش کا نام / آگ وہ تقدیس دُھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ / آگ انسانوں کی پہلی سانس کی مانندِ اک ایسا کرم / عمر کا اک طول بھی جسکا نہیں کافی جواب / پتہ نہیں کن کمزور لمحوں میں شاعر نے یہ خواب

دیکھا کہ راشد کی یہ خواہش شدید ہوتی چلی گئی کہ انھیں نذرِ خاک نہیں، نذرِ آتش کیا جائے...... حیرت تو یہ ہے کہ ایسا ہی ہوا بھی۔

بات تو بر سبیل تذکرہ نکل آئی۔ اصل بات تو یہ ہے کہ شاعری کے نفسیاتی محرکات ہوتے ہیں کہ شاعر کا اپنا ایک طریقہ ہوتا ہے جو عموماً تخیلاتی ہوتا ہے اور حقیقی زندگی کے برعکس بھی۔ اس کا مطلب یہ نہیں اس کے دماغ میں فتور ہوتا ہے لیکن اس کی ذہنی حالت دوسروں سے مختلف ہوتی ہے جسے نیوراسس بھی کہہ سکتے ہیں۔ چارلس لیمب کو بہن کی افسوس ناک دیوانگی اور پھر اس کی اپنی پریشان کن حالت نے ادب اور نفسیات کے رشتوں پر غور کرنے پر مجبور کیا "On the sanity of true genius" اس سلسلے کا اہم مضمون ہے۔ برنارڈ شا نے Sanity of art سے بحث کی ہے اور ٹرلنگ (Trilling) نے تحقیق کر کے یہ دکھایا ہے کہ زولا نے پندرہ معالجین نفسیات سے اپنی تحلیل نفسی کرائی اور اس کے بعد اس نے اس فیصلے سے اتفاق کیا کہ اس کی ذہانت اس کے مزاج کے جنونی عناصر سے وجود میں آئی ہے، بودلیئر رمبارڈ اور ورلین کو اپنی خوبی، بڑائی اور اوصاف اپنی ذہنی اور جسمانی بیماری میں نظر آئے۔ غرض یہ کہ فن کاروں میں جنون کے عناصر، اخلاقی کمزوریاں اور محیر القول حرکتیں...... کوئی نئی بات نہیں...... لیکن یہ سب باتیں اس کے فن کے لئے معاون ہیں، مزاحم نہیں...... کہ ان سے ذوقِ حیات پر اثر نہیں ہوتا۔

ایڈمنڈ ولسن کے "زخم و کمان" سے قطع نظر خود اردو شاعری میں بھی ایسی باتیں نظر آتی ہیں، جنہیں کہ خلش میں لذت کا احساس، درد و غم میں لطف حاصل کرنا، تیر کے زخم کے مقابلے میں تلوار کے زخم کو زیادہ دل کشا محسوس کرنا، غیب سے مضامین کا خیال میں آنا، جنون اور دیوانگی پر فخر کرنا...... غرض اس طرح دیکھئے تو اردو شاعری کا معتد بہ حصہ ایسے شعراء کا ہوگا جو نیوراسس کے شکار رہے ہیں...... اور ان میں بہت سارے اہم نام ہیں۔

لیکن نارمل سے الگ (Away from normal) دماغی صورت حال

بہت پہلے بھی ملتی ہے۔Cambysesجو فارس کا بادشاہ تھا، سولہویں صدی قبل مسیح میں عجیب و غریب حرکتیں کرتا تھا۔اس نے ایک دوست کے لڑکے کو تیر کا نشانہ بنا کر مار ڈالا اور یہ ثابت کر دکھایا کہ کثرتِ شراب نوشی کی حالت میں بھی اس کی مہارت تیر اندازی میں کمی نہیں آئی ہے اس کے علاوہ یونانی اساطیر(Greek myth)میں بھی ایسے کردار ملتے ہیں جو ذہنی طور پر نارمل نہ تھے۔ سوفوکلیز(Sophocles)نے Oedipus Rexاور Electra میں ایسے کردار پیش کئے ہیں جو ذہنی طور پر نارمل نہ تھے۔ شیکسپیئر نے Lady Macbeth کے کردار میں احساس جرم کی شدت کی عکاسی کی ہے۔DunCan کے بہیمانہ قتل کے بعد، خواب میں بے چینی سے ٹہلنا اور ہاتھ کا گھنٹوں دھونا ایک ایسے ذہن کی عکاسی ہے جو نارمل نہیں۔

"If is an accustomed action with her,to seem thus washing her hands ,I have Known her continue in this quarter of an hour"Macbeth Act 5 Scene 1.

اور اس جرم کا احساس اتنا شدید ہے کہ:

" Here's the smell of blood still,all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand "

ایلیٹ نے ان تمام باتوں کو یوں سمیٹ لیا ہے کہ:

"Indeed,it is often the case that my patient Are only picices of a total situatiom Which i have to explore The single patient who is by himself rather the exception."

The Cocktial party

یہاں ایلیٹ نے صرف ان افراد کو موضوع سخن بنایا ہے جو مریضوں کی

نوعیت کے اعتبار سے کسی اور سے مطابقت نہیں رکھتے ہیں۔ اسی لئے انہیں مستثنیٰ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس قدر طے ہے کہ غالبؔ کی شاعری کے مطالعے کے بعد اس تاثر سے بچنا مشکل ہے کہ انسان ایک نارسیدہ اور اطمینان سے محروم ہستی ہے اور یہی نارسائی اور بے اطمینانی اس توازن کو درہم برہم کرنے کا باعث ہے جو کشمکش اور اس سے نجات پانے کی خواہش کے درمیان جاری ہے۔

ایک بات اور جو قابل ذکر ہے وہ شاید یہ ہے کہ غالبؔ کے بعض اشعار میں مکمل اشاریت موجود ہے۔ یہ اشاریت الفاظ پر اس کی مکمل قدرت اور اظہار کے اسلوب کی پیچیدگی سے پیدا ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھیے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب — ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقش پا پایا

تو اور آرائش خم کاکل — میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

سمجھ اس فصل میں کوتاہیٔ نشو نماء غالبؔ

اگر گل سرو کی قامت پہ پیراہن نہ ہو جائے

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالبؔ — آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

نے مژدہ وصال نہ نظارۂ جمال — مدت ہوئی کہ آشتیِ چشم و گوش ہے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیٔ آزادی — ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

جو نہ نقد داغِ دل کی کرے شعلہ پاسبانی — تو فسردگی نہاں ہے بہ کمینِ بے زبانی

غالبؔ کی شاعرانہ ہیئت میں علامت نگاری کا انداز بڑی حد تک لاشعور سے ان کی وابستگی اور نفسیاتی پیچیدگی سے پیدا ہوا ہے۔ اگر غالبؔ غزل گو نہ ہوتے تو ان کی شاعری کا ابہام غالباً وہی ہوتا جو عموماً علامتی شعراء کا ہوتا ہے لیکن غزل کے منفرد اشعار اس ابہام اور علامتی انداز کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے۔ شاید غالبؔ ہی وہ پہلا شاعر ہے جس نے واقعیت نگاری کے خلاف بغاوت کی تھی۔ وہ قارئین یا سامعین کی ذہنی کم مائگی سے کسی حالت میں سمجھوتا کرنے پر تیار نہ تھا اور اسی لئے بڑے فخر سے کہتا رہا۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے   مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

کلامِ غالبؔ میں بہت سے اشعار ایک مخصوص اشاریت اور ابہام کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ژولیدگیٔ بیان غالبؔ کا فطری اسلوب ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے اور وہ ہے ہوس پرستی۔ پہلے اس سلسلے میں ایک اقتباس پیش کردوں:

"اب ایک دوسری کجی کو لیجئے، سوسائٹی کا کچھ ایسا حال تھا کہ عشق اور ہوس پرستی میں کوئی فرق نہ تھا۔ جس طرح امرد پرستی کا رواج تھا، اسی طرح ہوس پرستی عام ہوگئی تھی یعنی ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی، اردو شاعری کا معشوق بیسوا ہے اسی لئے اس کے لچھن برے ہیں۔ جس قسم کے عشق کے رنگین داستانوں سے اردو شاعری بھری پڑی ہے وہ عشق Extra-marital ہے۔ وہ غالبؔ ہوں یا داغؔ سبھی اس عشق کی غزل خوانی کرتے ہیں......

غالبؔ مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس   زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کئے ہوئے

اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ   چہرہ فروغِ مئے سے گلستاں کئے ہوئے

داغؔ بھنویں تنتی ہیں، خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں

کسی کی آج آئی ہے، جو وہ یوں بن کے بیٹھے ہیں

یہ اٹھنا بیٹھنا محفل میں اک دن رنگ لائے گا

قیامت بن کے اٹھیں گے بھبھوکا بن کے بیٹھے ہیں

اور صرف یہ ان شعروں تک محدود نہیں.......... یہ ابوالہوسی زندگی کا جز بن گئی تھی۔"

(مغربی تنقید-ایک بازدید-کلیم الدین احمدؔ۔ ص64)

اسی صفحہ پر کلیم الدین رقم طراز ہیں "ظاہر ہے کہ عشق کی سادہ رویاں

شعروں کی حدود سے گذر کر، زندگی کا جزو بن گئیں۔ اور لطف یہ ہے کہ تذکرہ نویس بھی اسے برا نہیں سمجھتے تھے۔ زیادہ سے زیادہ تذکروں میں ایسے حسین الفاظ اور ایسی رنگین عبارت کا استعمال ہوتا جس سے لذّتیت ظاہر ہوتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا کہ سب کے سب فراقؔ کے ہمنوا ہیں"۔ میری تنقید۔ ایک بازدید۔ کلیم الدین احمد صفحہ ۶۴۔

ان نتائج سے قطع نظر جو کلیم الدین احمؔد نے اخذ کئے ہیں اور جو الزامات انھوں نے عائد کئے ہیں، یہ بات بہر حال طے ہے کہ معاشرتی تقاضوں اور زندگی کے حالات کا اثر شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ اتنا تو وہ بھی تسلیم کرتے ہیں۔ اور یہ بات مارکسی تنقید سے بھی واضح ہوتی ہے کہ زندگی اور ماحول کس طرح شاعری پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن جب یہ بات ترقی پسند فکر کی صورت میں سامنے آتی ہے تو اسے کلیم الدین احمؔد، محمد حسن عسکرؔی اور جدیدیت کے سارے داعی حضرات مبالغہ آمیز بلکہ لغو اور مہمل قرار دیتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ غالبؔ حسن پرست تھا، عاشق مزاج تھا، بوالہواس تھا، رند ہزار شیوہ تھا، دنیادار تھا، درباری آداب کا پاس دار تھا، لیکن جن حالات میں وہ زندگی گزار رہا تھا، ان حالت میں رندی اور رندلہ بنجی ہی فرار کی صورت تھی ورنہ خود کشی کے سوا کوئی راستہ نہ ہوتا۔

میں اور اک آفت کا ٹکڑا یہ دل وحشی کہ ہے
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

جاتا ہوں کس نشاط سے مقتل کو میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

عشرتِ قتل گہہ اہل تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

غالبؔ نے اپنے اندر جو کیفیت پیدا کرلی تھی اس کا اندازہ اس شعر سے ہو سکتا ہے۔

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس

برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

اور اسی غزل میں ایک شعر ہے۔

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال　　ہیں ورق گردانیٔ نیرنگ یک بت خانہ ہم

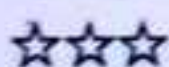
بقول علی سردار جعفری "اس میں خیال کے لفظ کو اگر تاریخ یا وقت کے ہم معنی سمجھ لیا جائے تو مغل عہد کی الٹتی ہوئی بساط کی پوری تصویر سامنے آجاتی ہے اور شعر کسی قسم کے سوز و گداز یا درد و غم کے احساس کو بیدار کئے بغیر اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ غالب اس بے نیازی کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا تھا"

(عندلیب گلشن نا آفریدہ۔ علی سردار جعفری۔ شاعر شمارہ ۲، ۱۹۸۲)

غالب نے آویزش کا دور دیکھا تھا اور دو مختلف عہد کے نقطۂ اتصال میں زندگی بسر کی تھی۔ ایک عہد کے فنا ہوتے ہوئے نظام کے غم و اندوہ کو محسوس کیا تھا اور اس کے اثرات اس کی شاعری میں ہیں، لیکن وہ آنے والے دور کی فکر میں کھو گیا اور مستقبل کی بشارت سے مزین شاعری کرنے لگا کہ وہ ایک بات یقین کی حد تک سمجھ رہا تھا کہ شاہی دور یقینا ختم ہو گیا ہے اور نئے علم اور نئی طاقت کے سامنے پرانے علم اور پرانے اقتدار میں قوت مقابلہ نہیں اور نئے آئین نے پرانے آئین کو تقویم پارینہ بنا دیا ہے۔ لیکن اس نے اس تماشہ کو ایک رند بے پرواخرام کی نگاہِ تماشا بیں سے دیکھا تھا اور اس کے تخریبی امکان سے بے پروائی اس کی معذوری تھی کہ گلشن کا اہتمام بدلنے پر وہ تماشائی کی صورت میں سامنے آتا ہے اور یہ مان کر چلتا ہے کہ آفرینش کے تمام اجزاء زوال آمادہ ہیں۔ اسی لئے وہ یہ کہتا ہے۔

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے　　ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

یہ بات توجہ طلب ہے کہ تماشا آگے ہو رہا ہے مگر "میں" بہ معنی غالب تماشے کا حصہ نہیں ہے۔

☆☆☆

جمالیات کا ایک دلچسپ پہلو

دورِ احیاء کے مصوروں نے اپنی تمام کوششیں حسن کا معیار متعین کرنے پر صرف کر دیں۔ ان کے پیشِ نظر صرف ایک پیغام تھا۔ "تخیل فانی زندگی کو غیر فانی بنا سکتا ہے۔" وہ مریم کے تقدس اور معصومیت کے شیدائی رہے۔ اس ہالے کے گرد انہیں روحانی روشنی نظر آتی رہی اور ان کے مذہبی اور قلبی احساسات اسی نور سے اکتسابِ فیض کے جویا رہے۔ بلاشبہ مریم کا تقدس، وہ نور ہے جو روئے آفرینش ہے اور جس کی معصومیت بلا کی جاذبیت رکھتی ہے۔ لیکن یہ مصور، اس افق تا بہ افق پریشاں جلوے کو کوئی پیکر دینے سے قاصر رہے۔ رفائیل اور لیونارڈو جیسے باکمال مصور بھی مجبورِ محض تھے کہ مریم کی شبیہہ بنانے کی فکر میں اطالیہ کا ذرہ ذرہ چھان ڈالا، مگر کوئی مقدس چہرہ نہ مل سکا جو اس رنگ و بو کی شبیہہ کہا جا سکتا۔

اس حقیقت سے واقفیت عام نہیں کہ جب لیونارڈو نے مونا لیزا کو اپنا ماڈل چنا یا مونا لیزا جب اپنی شبیہہ اتروانے، لیونارڈو کے سامنے بیٹھی، تو دونوں کے دلی جذبات کا عالم کیا تھا؟ لیکن یہ بات دنیا جانتی ہے کہ دن اور مہینے گزرتے گئے، مونا لیزا ماڈل بنی بیٹھی رہی، اور لیونارڈو ایک خط تک نہ لگا سکا۔ ایسا کیوں ہوا......؟ لیونارڈو کا فن بے زبان کیوں ہو گیا......؟

ایک حسین ساشعر یاد آگیا۔

جو جلوۂ بے نقاب دیکھا، تو وقفِ حیرت ہوا سراپا
وہ تھے تماشائی، میں تماشہ، خیال کس کو تھا گفتگو کا

بہتوں کا خیال ہے کہ لیناڑدو کی یہ تصویر مونالزا کی صحیح شبیہہ نہیں، کیوں کہ وہ مونالزا کی نہیں بلکہ خود مصور لیناڑدو کی تصویر ہے......؟ بہزاد، میرک اور رضا عباسی بھی لیناڑدو اور رفائیل کے معاصرین تھے اور اعلیٰ درجہ کے مصور بھی لیکن ان کے لئے کسی ازولٹا اور مونالزا کی ضرورت نہ تھی۔ ان کے لئے ہر چہرہ مقدس تھا، ہر ذرہ خورشید جہاں تاب کا آئینہ دار تھا، کائنات کا ہر ورق کھلا تھا، اور ہر ورق اپنے سر بستہ راز کا منکشف بھی۔

سسلی (صقلیہ)، جو اسلامی سلطنت کہلاتا تھا، محض ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے ادبی اعتبار سے اس کی اہمیت بس یوں سمجھئے کہ اقبال نے اس کا مرثیہ جو خون کے آنسو سے لکھا ہے۔ فنی اعتبار سے یہ جزیرہ اتنا بلند تھا کہ اٹلی اور یورپ میں اس کے فنون لطیفہ کی دھوم تھی۔ ہسپانیہ میں اسلامی کارنامے انجام پائے اور زبان زدِ خاص و عام رہے اور آج بھی دنیا بھر میں الحمرا کا نام فنونِ لطیفہ کے نقطۂ عروج کی علامت ہے۔

ایرانی مصوروں کی جھلک آج تک دنیا بھر کی قالین سازی میں نظر آتی ہے۔ وہ نقاشی جو رنگوں، خطوں سے شروع ہوتی ہوئی گہرے نقوش چھوڑ جاتی ہے، ایسے گہرے نقوش جو تاریخ کے نقوشِ جلی کہے جا سکتے ہیں جنہیں دیکھ کر سر آرنلڈ اور ڈاکٹر مارٹن جیسے نقاد بھی بے خوف ہو کر یہ کہتے ہیں "ایرانیوں کی وہ تصاویر جو انہوں نے معراج نبویؐ کے متعلق بنائی ہیں عقیدت اور کمال فن کے اعتبار سے یورپ کی بہترین مصوری یعنی حضرت عیسیٰ کے واقعات زندگی سے بدرجہا بہتر ہیں۔"

عرب کا فن، زندگی سے اتنا قریب تھا کہ ان کا ایک شاعر معرکہ عضد الدولہ کی تعریف میں ایک شعر کہتا ہے۔ "فضا میں جو عقاب اڑ رہے تھے ایسا محسوس ہوتا تھا کہ یہ کوئی کپڑا ہے، جس پر پرندوں کی تصویریں منقش ہیں۔ اور زمین گھوڑوں کی کثرت

سے ایک فرش نظر آتی تھی، جس پر گھوڑے ہی گھوڑے بنے ہوئے ہوں۔" یورپ کی سب زبانوں میں عمارات کے نقش ونگار کا نام عربیسک Arabiesque ہے۔ قاہرہ کا عجائب خانہ آج بھی ایسے نمونے رکھتا ہے جنہیں دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ محمد بن فضل اللہ کے بنے ہوئے عطر دان پر ایک محفل نشاط کی تصویر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے رنگ ایسے چمکیلے اور آب دار نظر آتے ہیں گویا مصور نے انہیں ابھی تیار کیا ہو۔

ان مثالوں سے یہ بات بھی سامنے آجاتی ہے کہ مصور کا پیغام عا بھی ہو سکتا ہے، بشرطیکہ وہ اپنی تہذیب میں کچھ اس طرح رچا بسا ہو کہ قدیم روایات کو اپنے مخصوص انفرادی رنگ میں ڈھال سکے۔ روایات ہر فن کے ازلی اور ابدی ہونے کی نشانی ہیں۔ وہ مصوری ہی کیا جو فطرت کی ظاہری نمائش کو ذہن کی گہرائیوں میں جذب نہ کرلے......؟

مصور کا کام کائنات کے اسرار کو بے پردہ کرنا ہے۔ انتشار کو ترتیب دینا اور اپنے فکری عناصر کی صورت گری کرنا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ہر تہذیب کا طرز خیال مختلف ہوتا ہے اور مصور اپنی ہی تہذیب کے محاسن کا ترجمان ہو سکتا ہے۔ کسی حد تک یہی بات اسلوب کی بنیاد بھی ہے۔ جیسے مشرقی اسلوب، اور مغربی اسلوب۔ مشرق روحانیت کا متلاشی رہا، اسے ظاہر کے پس پردہ باطن نظر آتا رہا۔ اور مغرب باطن کو بھی ظاہر کا ایک جوہری قرار دیتا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی نقاد جب کسی مغربی مصور کو ان روحانی بلندیوں پر پہنچا ہوا دیکھتے ہیں تو اسے "مشرقی" ہونے کی صفت سے متصف کرتے ہیں۔ غالباً اس کی بہترین مثال بوٹیچیلی ہے۔

محاسن کا معیار، فن کار کی شخصیت سے بہر حال متعلق ہے۔ تصویر ظاہری منظر کی شبیہہ نہیں، بلکہ مصور کے اپنے ذہن اور اپنی شخصیت کی ترجمان ہوتی ہے............اور یہی اسلوب کی انفرادیت بھی ہے، کہ اسلوب تو محض شخصیت کا دوسرا نام ہے۔ تمام قابلِ رشک اسالیب، دراصل ان فنکاروں کے یہاں پائے جاتے ہیں، جو اسلوب سے بے خبر تھے، مگر شخصیت سے باخبر۔

میں نے گفتگو کا آغاز مصوری سے کیا۔ اس لئے کہ اس میں فنونِ لطیفہ کی ایک ایسی مثال سے تخاطب کرنا چاہتا تھا، جس کا تعلق کسی خاص زبان سے نہیں کہ ہر زبان کا اپنا الگ انداز ہوتا ہے اور خیالات کی ترسیل کے لئے اپنے پیمانے۔ لیکن فن کے بہترین مگر خاموش خاکے، جو ایک جانب تو خاموش ہیں مگر دوسری جانب زبان رکھتے ہیں اور زبان دل سمجھتے ہیں، یا کہ پھر یہ کہ ایک عنوان سے دیکھئے تو، کسی زبان سے تعلق نہیں رکھتے، اور ذرا اور بھی عنوانات شامل کر لیجئے تو صاف محسوس ہوگا کہ ہر زبان سے متعلق ہیں۔ یہ فن پارے ابدی ہیں کہ ان میں ماضی کی روایات کی بہترین جھلکیاں بھی ہیں اور حال کا پرتو بھی۔ تخلیقی سطح پر بحث کرتے وقت یہ بات ذہن نشیں کر لینا چاہئے کہ تخلیق محض شاعری یا افسانہ نگاری نہیں، بلکہ مصوری، صنم سازی، پیکر تراشی، یہاں تک کہ موسیقی، رقص اور نغمہ آفرینی بھی ہے، اور برابر کا درجہ رکھتی ہے۔ اب ایک بڑا پیچیدہ سوال سامنے آجاتا ہے کہ اگر تخلیقی سطح پر، فنکار کے تاثرات کا جائزہ لیا جائے تو ہمیں شاید عوامل کا علم ہو سکے گا، جو کسی کا باعث بنتے ہیں یا پھر ان تخلیقی عوامل کی ایک ہلکی سی جھلک مل سکے گی جس سے فنکار خود بہ وقت تخلیق گذرا تھا۔ یہ یقیناً ایک بڑا صبر آزما مرحلہ ہوگا، پل صراط کی طرح باریک اور شمشیر برہنہ کی طرح تیز اور چمکدار، کچھ نہ کہنے، اور سب کچھ کہہ جانے کی سی عجیب کیفیت، یا پھر ایک ایسی صورتِ حال بھی ممکن ہے کہ فنکار بہترین خیالات سے لبریز اور سرشار ہو، اور وہ ان خیالات کو فن میں مشتمل نہ کر پا رہا ہو۔ میں لیناآرڈو اور موناؔلزا کی مثال پھر سے پیش کروں گا۔ موناؔلزا کا انتخاب یقیناً لیناؔرڈو کا بہترین اور بلند ترین انتخاب ہوگا، مگر ماڈل بنی بیٹھی موناؔلزا کو دیکھ کر تاثرات کو فن میں متشکل کرنا، لیناؔرڈو کے بس میں نہ تھا، ایسی ہی عجیب صورت حال ایک فرانسیسی شاعر کی بھی ہوئی تھی، جسے ایسا محسوس ہوا کہ وہ بہترین خیالات سے لبریز ہے، مگر شاعری نہیں کر سکتا۔ اور میلارمےؔ کے سامنے بڑی بے چارگی سے یہ صورت حال پیش کرنے والا شاعر صرف یہ جواب لے کر چلا آیا کہ "شاعری خیالات سے نہیں الفاظ کے سہارے کی جاتی ہے۔" یہ علامت پسندوں کا مخصوص انداز ہے کہ

وہ الفاظ کے تحفظ پر بے حد زور دیتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ ہر لفظ اپنے سماجی حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ میں اس بحث میں فی الحال نہیں جاؤں گا، بلکہ تو یہ کہوں گا کہ مونا لزا کی شبیہ پیش کرنا فن مصوری میں کوئی مشکل نہیں، لیکن مونا لزا کے لئے جو تاثرات فنکار کے دل میں ہیں، انہیں فن میں متشکل کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں اور شاید اس لئے بھی کہ وہ مونا لزا کی شبیہ پیش کرتے وقت، دراصل مریم کے تقدس اور جمال کا نقطۂ عروج پیش کرنا چاہتے تھے۔ مریم کے جمال و تقدس اور معصومیت کا ملا جلا اور گہرا تاثر، غور سے دیکھئے، کیا اس کا تعلق اس مخصوص فنکار کے ماحول اور عقیدت سے نہیں؟ فنکار کا ماحول، مسیحی ماحول ہے، اور وہ مریم کے تقدس کو کائنات کا اہم ترین پہلو سمجھتا ہے اور پھر مریم سے وہ بے پناہ عقیدت، جو ماحول کا تقاضہ تھی، اور جو مسیحی ماحول میں آج بھی ہے۔ یہ عقیدت ہے، جو تاثر بھی جاری ہے۔ اور یہی عقیدت ایرانی مصوروں کے ساتھ ان تصاویر میں جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں، جو انہوں نے معراج نبوی ﷺ سے متعلق بنائی تھیں۔ جہاں تک معراج نبوی ﷺ کا معاملہ ہے، میں نے ان تصاویر کو تو دیکھا نہیں، لیکن اتنا تو ضرور ہی جانتا ہوں کہ سرکار دو عالم ﷺ کی کوئی شبیہ یا تصاویر نہیں، ویسے بھی تصویر کشی اسلام کے نقطۂ نگاہ سے ایک ممنوعہ فعل ہے، یا کم از کم متنازعہ فیہ تو ضرور ہی ہے۔ اس لئے جو کچھ بھی ہوگا وہ تاثرات کی فنی شبیہ کے نام پر ہوگا کہ آج تک علمائے کرام میں یہ بحث جاری ہے کہ معراج جسمانی ہے کہ روحانی۔ مجھے ان مباحث سے کوئی سروکار نہیں۔ اور ان مذہبی موضوعات پر میں اپنی رائے محفوظ رکھنا چاہوں گا۔

میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ فن میں تاثرات کا معاملہ اتنا عجیب و غریب ہے کہ اس کی بنیاد پر کبھی کبھی بے زبانی کی کیفیت ہو جاتی ہے اور کبھی کبھی فنکار اپنی ہی حیرت زدہ شکل کو فن میں متشکل کر کے جان چھڑا لیتا ہے۔ ایسا اس لئے ہے کہ تاثر کا تعلق کسی مخصوص لمحے سے ہے اور فنکار جس لمحے میں جس تاثر سے دوچار ہوگا، بالکل اسی لمحے میں اُسے فن میں متشکل نہیں کر سکے گا۔ وہ بیچارہ اُسے کسی دوسرے لمحے پر

موقوف کردے گا۔ پھر وہ تاثرات کے بہاؤ میں بہہ نکلیں گے، اور اُس دوسرے لمحے میں وہ اس تاثر کی تحصیل سے قاصر ہو جائے گا۔ اور وہ کوئی دوسرا تاثر ہو گا، جسے وہ فن میں متشکل کرے گا۔ (اور یہ دوسرا تاثر پہلے تاثر سے یقیناً مختلف ہو گا) فنکار سمجھ رہا ہے کہ وہ اپنے تاثرات کو اپنے پرستاروں تک پہنچانے میں کامیاب ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر دیکھنے والا الگ الگ تاثر سے دوچار ہے، اور ہر ایک کا تاثر دوسرے کے تاثر سے مختلف ہے کہ کسی دوسرے کے تاثر کو اپنے اوپر مکمل طور پر طاری کر لینا ناممکن ہے۔ اب آیئے حسن کے معیار کی طرف، تو مجھے کہنے دیجئے کہ حسن کا کوئی معیار نہیں، یا پھر ہر ایک کا اپنا معیار ہوتا ہے۔ لیلیٰ سیاہ فام تھی، مگر مجنوں کی نگاہوں میں حسین ترین بلکہ حسن کا بلند ترین معیار، مشہور قول ہے ــ لیلیٰ را بہ چشم مجنوں باید دید۔ حسن کا تعلق عشق سے ہے، اور عقیدت بھی عشق ہی کی ایک قسم ہے۔

بدھ دھرم کے ماننے والے فنکاروں نے مہاتما بدھ کے ایسے مجسمے تیار کئے، جنہیں دیکھ کر فن صنم سازی کی مکمل اہمیت کا اندازہ کرنا ممکن ہو جاتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بے پناہی کی کوئی حد نہیں، میں نے مہاتما کا لفظ گوتم بدھ کے نام سے اس لئے منسلک کیا ہے کہ مجھے ان میں پیغمبرانہ شان نظر آتی ہے واضح رہے کہ گوتم بدھ کی پیدائش مسیح سے قبل کی ہے اور پیغمبروں کی تعداد ایک لاکھ چالیس ہزار، یا دو لاکھ چالیس ہزار یا پھر ایک نا معلوم بڑی تعداد بتائی گئی ہے شرط صرف اتنی ہے کہ ان میں سے کوئی بھی نبی آخر الزماں ﷺ کے بعد نہ ہو گا۔ گوتم بدھ اس معیار پر پورے اترتے ہیں۔ پھر یہ کہ ذوالکفل کا لفظ آیا ہے۔ عربی میں پ کے بدلے ف ہوتا ہے اس لئے اسے عجمی قائدے پر ذوالکپل کہہ لیں یا صاحب کپل یعنی کپل وستو کا رہنے والا علامت صاف ہے گوتم بدھ۔ میں اس بحث میں جانا نہیں چاہتا ورنہ میں بتاتا کہ اسلام اور بدھ دھرم میں کتنی مماثلت ہے اور نروان اور مغفرت کا تصور کتنا ہم آہنگ ہے۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ وہ تاثرات نہیں، بلکہ زندگی کے کتنے حقیقی ترجمان ہیں کہ گوتم بدھ کے مجسمے، محض مراقبے یا دھیان کی صرف اس مخصوص شکل کی

عکاسی ہی نہیں کرتے جسے دیکھ کر مجھے ایسا لگا کہ ایک برگزیدہ بندہ، خدا کے حضور لو لگائے ہے اور گیان اور روشنی کے اس مینار کی جھلک دیکھنا چاہ رہا ہے، اس روشنی کی جھلک جو روئے آفرینش ہے، اسے اس کی دھن ہے کہ وہ جانتا ہے کہ یہی روشنی تو مُن ہے، کائنات کے وجود کا باعث۔ بلکہ ہمیں گوتم بدھ کے اس گیان سے اس لئے بھی دلچسپی ہے کہ انھوں نے اس روشنی کی جھلک پائی اور ہمیں بتایا کہ دنیا میں دکھ درد کیوں ہیں اور یہ کہ ان کا حل کیا ہے یہ مسیحائی کا انداز، یہ انسان اور انسان کے درمیان رشتے کو سمجھنے اور سمجھانے کا انداز، یہی تو وہ نسخۂ کیمیا ہے جسے روشنی کا نتیجہ کہہ لیجئے۔ لیکن انسان کا انسان سے کیا رشتہ ہے یہ اسی وقت سمجھ میں آئے گا جب انسان یہ سمجھ لے گا کہ انسان ہے کیا؟ اور محض یہ بات سمجھنے کے بعد وہ یہ بھی سمجھ لے گا کہ خدا کیا ہے؟ اور یہ بھی سمجھ لے گا کہ خدا جو سب سے بڑا فنکار ہے اپنے فن کی بنیاد ان مفید، مثبت، اور تعمیری عناصر کی مدد سے کرتا ہے اور خود کو انہیں سے آشکارا کرتا ہے جن کا تعلق اس کی مخلوقات سے ہے اور اسکے تمام فنّی نمونے دوسرے لفظوں میں اس کے جمالیاتی پہلو کی عکاسی ہی نہیں کرتے بلکہ انسانوں کے ذوق جمالیات کی تسکین کا سامان فراہم کرتے ہیں اور انسانوں کو جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ، حسن کا انداز بتاتے ہیں اور جینے کا سلیقہ بھی، کہ اگر جینے کا صحیح سلیقہ آگیا تو سمجھو کہ زندگی خود ہی تمام فنون لطیفہ کی محرک بھی ہے اور اس کی عکاس اور ترجمان بھی۔

اقبالؔ نے یہ بات کسی گریزاں لمحے میں نہیں کہی تھی کہ "میرے آباؤاجداد برہمن تھے، اور انہوں نے اپنی زندگی اس، فکر میں گذاری کہ خدا کیا ہے، میں اس فکر میں اپنی زندگی گذار رہا ہوں کہ انسان کیا ہے۔" یہ خیال ان کی فکر کا ایک اہم حصہ ہے۔ یہ فکر صرف ان کی اپنی فکر نہ تھی، کہ یہی فکر تمام روحانی مجاہدین کی فکر بھی تھی، اور مفکرین کی بھی کمال تو یہ ہے کہ یہی فکر فنکاروں کو بھی ہے اور نقادوں کو بھی۔ مارکس کے یہاں بھی کامل انسان (ایک کامل فنکار ایک کامل انسان ہی ہو سکتا ہے) وہ ہے، جو اپنی تخلیقی اور روحانی قوتوں کو بروئے کار لا سکے۔ جمالیات کے اصول کو صحیح

ڈھنگ سے سمجھنے کے لئے میں یہ اشعار پیش کرنا چاہتا ہوں۔

گلے حمام روزے ، رسید از دست محبوبے بہ دستم
بہ او گفتم کہ مشکے یا عبیری کہ از خوشبوئے دل آویز تو مستم

جیسا کہ صاف ظاہر ہے کہ یہ شعر صرف اس مٹی کے بابت ہے جو اپنی خوشبو سے مشام جاں کو معطر کئے دے رہی ہے۔ پھر یہ کہ ۔

جمالِ ہم نشیں در من اثر کرد، وگرنہ من ہمہ خاکم کہ ہستم

یہاں صاف طور پر "جمال ہم نشیں" کا ٹکڑا، یہ وضاحت کرتا ہے کہ دراصل وہ کسی خوبصورت اور لطیف خوشبو سے بھرپور، پھولوں سے لدی شاخ کی مٹی ہے۔ فنکار کا خمیر جس مٹی سے اٹھا ہے، اس کے اثرات تمام تر جمالیاتی حسیت کے باوجود، اس کے دل پر منقش ہیں، ذہن پر طاری ہیں، اور رگ و پے میں جاری ہیں۔ ایرانی نقاشی کی بہترین مثالیں، ایرانی تہذیب کی عکاس اور ترجمان بھی ہیں۔ یہی صورت حال عربوں کی مصوری کی بھی ہے بات یہیں ختم نہیں ہوتی کہ یہی معاملہ ، مسیحی مصوروں اور فرانسیسی مصوروں کا بھی ہے۔ ان تمام فن پاروں کو یکجا کر دیجئے، اور خلط ملط کر دیجئے پھر دیکھ لیجئے کہ ان میں سے ہر تصویر اگرچہ حسین، اور خوبصورت ہے، مگر ان میں فرق ہے اور ہر جوہر شناس، بغیر کسی کٹیلاگ کی مدد لئے، انہیں الگ الگ خانوں میں ترتیب وار پیش کر دے گا، کہ تمام فرانسیسی تصاویر، اپنی دیدہ زیبی اور خوش رنگی کے باوجود فرانسیسی تہذیب کا آئینہ دار بھی ہوں گی، اور یہی معاملہ ایرانی تصاویر کا بھی ہوگا۔ علیٰ ہٰذا القیاس۔

پکاسو بہت بڑا فنکار تھا۔ اسپینی فنکار، جو تمام عمر پیرس میں ۱۳۔ مانت ماترے اسٹریٹ میں (جو تیبانن اسٹریٹ سے قریب ہے) رہتا تھا۔ اس کی مصوری اسپینی ہوتی تھی کہ وہ اسپین کا باشندہ تھا، لیکن ایسا نہیں۔ اس کی تصویروں کی دنیا ہر چند کہ جمالیات کی دنیا تھی، لیکن ایسا لگتا ہے کہ فرانسیسی تہذیب اپنے حسن و جمال، رعنائی اور دلکشی، دیدہ زیبی اور دل بری کے نقطۂ عروج پر پہونچ کر انگڑائی لے رہی ہو، اور یہ

انگڑائی رنگوں اور خطوں کی دنیا پر پھیل کر مصوری کے قالب میں ڈھل گئی ہو۔

رینواں، گوگاں، لاتریک اور پکاسو یہ سب عالمی شہرت کے حامل مصوروں کے نام ہیں۔ یہ سب جوانی کی دہلیز پر تھے۔ فرنانڈے اولیور ایک بے حد نازک طبع شاخ گلِ تر کی طرح لچکیلی، حساس اور تیکھے نقوش کی فرانسیسی لڑکی تھی، اور لارساں گداز بدن کی، بھرپور اور نیم تجربہ کار عورت۔ فرنانڈے اولیور کا عالم یہ تھا کہ شادی کا ایک ناکام تجربہ کر چکی تھی مگر اس کی رجائیت میں کمی نہیں ہوئی تھی اور ایسا لگتا تھا کہ حسن کے باوجود، اسے حزن و ملال کی وہ نسبت حاصل ہے، جو کلی پر پھول بننے کی سی کیفیت سے گذرنے میں ہوا کرتی ہے۔ پکاسو اور فرنانڈے اولیور ایک جان دو قالب تھے۔

ظاہر ہے اگر جمالیات کی دنیا کسی کے حسن کی بس ایک کرن ہوتی تو پکاسو کے لئے تو فرنانڈے اولیور، لاولٹا بھی تھی اور مونا لزا بھی۔ لیکن پکاسو نے اولیور کی شبیہ نہیں اتاری، نہ تاثرات کی عکاسی کی، جو بہ وقت تخلیق اس کے ذہن پر مرتسم تھے۔ اولیور کا تو بہتوں کو علم بھی نہیں کہ اس نے پکاسو کی تصویروں اور فنی مہارت پر کی گئی بحث میں دلچسپی لی ہے۔ اور پکاسو کی شخصیت اور فن کو بنانے یا بصورت دیگر بگاڑنے میں، کن عوامل نے حصہ لیا ہے۔ انہیں اس سے کوئی سروکار نہیں کہ بقول ان کے انہیں فن سے دلچسپی ہے نہ کہ فنکار سے۔ یہ ان کا خیال ہو سکتا ہے، لیکن مجھے اس بات سے اتفاق نہیں۔ فن کسی مطلق کی تلاش نہیں کہ اس میں ہمیں صرف دریافت سے دلچسپی ہو، اور دریافت کرنے والے کی شخصیت بے معنی ہو کر رہ جائے۔ یہ تو اس دکھ درد کی تصویر ہے جو فن کار پر گذرتی ہے، جنہیں وہ دیکھتا ہے، سوچتا ہے اور محسوس کرتا ہے بقول میر؀

ہم کو شاعر نہ کہو، میرؔ کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

میں دو قوموں سے بے حد متاثر ہوں۔ ایک تو فرانسیسی دوسرے یہودی لیکن اس فرق کے ساتھ کہ فرانس رنگوں، خوشبوؤں کا ملک ہے، وہاں کی فضا میں فن کی

دل آویز خوشبو گھلی ہوئی ہے۔ جیسے فلابیر، زولا، موپاساں، استیفانے،ملارمے، تیَن، سینٹ بیوٗ، والتیر اور سارترے۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ وہاں فلسفی بھی فنکار ہوتا ہے، والتیر اور سارترے دونوں ہی فلسفی اور دونوں ہی مشہور افسانہ نگار اور ناول نگار تھے۔ یہ نہیں کہ سائنسی دنیا میں فرانسیسی کسی کمتر درجے پر ہوں۔ مادام کیوری، دے موائیور، (de moivre) دے بروگلی (de brogli) اور بلیز پاسکل (bläize pascal) میں سے ہر سائنس داں بس یوں سمجھئے کہ اپنے وقت کا کولمبس یا واسکوڈی گاما ہے، جس نے نئی دنیا کی دریافت کی ہے۔ لیکن یہ سائنس داں بھی اس مخصوص تہذیب کے کے زیر اثر پلے اور بڑھے تھے اس لئے فن کی دنیا سے الگ نہ رہ سکے۔ بس پاسکل کی مثال کافی ہوگی۔ میں زیادہ تفصیل میں نہیں جاؤں گا بس ایلیٹ کو سند کے طور پر پیش کروں گا کہ پاسکل کا قانون (Pascal's law) پیش کرنے سائنس داں کی ادبی عظمتوں کا اعتراف اس نے جن لفظوں میں کیا ان لفظوں میں تو میلارمے اور بودلیئر کی بھی تعریف نہیں کی۔ پاسکل کی خرابیٔ صحت سے متعلق ایلیٹ نے جو لکھا ہے وہی اس کی عظمت ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

"Externely poor health and some form of illness is not only favourable for religious illuminadions but for artistic compositions as well"— but for artistic Composition as well"

یہودیوں میں بھی بہترین دماغ ہیں جنہوں نے دورِ جدید کو متاثر کیا ہے۔ مثال کے طور پر صرف تین نام کافی ہیں۔ کارل مارکس، سگمنڈ فرائڈ اور البرٹ آئن سٹائن ان کے یہاں ایک عجیب بات یہ ہے کہ وہ تمام سابق اقدار (Values) کو حرف غلط کی طرح مٹا دیتے ہیں اور ساتھ ساتھ نئے اقدار کو جنم دیتے ہیں۔ مثلاً نیوٹن کے وضع کردہ قوانین بہت پرانے ہیں اور آئن سٹائن سے قبل تک، یہ قوانین بہت ہی مستحکم اور مضبوط تھے، لیکن آئن سٹائن کی تھیوری، دراصل نیوٹن کی ضد ہے، یہی حال سگمنڈ

فرائڈ کا ہے، کہ جنس اور نفسیات کو باضابطہ ایک علم کی شکل دینا اور "مذموم ترین" پہلوؤں کو اہم ترین پہلو بنا دینا، اور تمام تر تخلیقی محرکات، کو صرف جنسی محرکات قرار دینا، تمام تر مروجہ اقدار کے برعکس نئے اقدار جنم دینا بھی ہے اور عالمی سطح پر علمی دنیا کو مخالف سمتوں میں سفر کرانے کے مترادف بھی۔ یہ سب شاید اس لئے بھی ہوا کہ انہیں اس کا احساس تھا کہ زمانے نے انہیں بہت ستایا، گھر سے بے گھر کر دیا، اور صورت یہ ہو گئی۔

کیا قرار نہ زیر فلک کہیں میں نے

اس لئے یہ سب ایک رد عمل تھا، اور زمانے کی بے رحمی اور فاشزم کے شکار۔ ان بہترین دماغوں نے اپنے ساتھ روا رکھے جانے والے سلوک کا بدلہ یہ لیا کہ تمام مروجہ اقدار کی نفی کر دی۔ جو بات شرم سے زبان تک نہ آسکتی تھی، اسے موضوع سخن بنا دیا۔

اقبال کا یہ اشارہ بھی یہاں بے محل نہ ہو گا کہ۔

ترا علاج جنیوا میں ہے نہ لندن میں

فرنگ کی رگ جاں پنجۂ یہود میں ہے

لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ یا یہودیوں میں بالعموم بڑا مفکر، بڑا دانشور، فلسفی اور سائنس داں تو نظر آتا ہے، لیکن کوئی فنکار نظر نہیں آتا۔ وہ جمالیات سے ناواقف تو نہ تھے، ان میں سے اکثر و بیشتر نے جمالیات سے متعلق تفصیلی، طویل اور کبھی کبھی گمراہ کن بحثیں کی ہیں۔ لیکن اصول جمالیات کے یہ ماہرین، کسی فنی کارنامے سے آشنا تک نہ ہو سکے۔ ایسا کیوں ہوا۔؟؟

ایسا صرف اس لئے ہوا کہ یہ مختلف ممالک میں جلاوطن کیئے گئے، ان کا کوئی مسکن نہ تھا، کوئی مستقر نہ تھا۔ ظاہر ہے ان کی کوئی اپنی علیحدہ تہذیب نہ بن سکی۔ اور جب تک کوئی تہذیب وجود میں نہیں آتی، فن انتہائی ذہانت اور فطانت کے باوجود، وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ ذہانت اور فطانت کا تعلق دماغ سے ہے، صرف دماغ

سے، اور فن یا جمالیات کا تعلق دل کی گہرائیوں سے۔ فن کار کا فن، اس کے دل کی دھڑکنیں، تہذیب، ماحول اور معاشرہ کی محبت سے سرشار ہوں، تب جا کر جمالیاتی حسیت کو وہ تمام عناصر مل پاتے ہیں جو فن کی تشکیل کے بنیادی لوازمات ہیں۔ فرانس کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اس معیار پر پورا اترتا ہے اور یہی، فرانسیسی مصوری، جمالیاتی حسیت اور اس کے ادب کی عظمت کا راز ہے۔ کبھی کبھی تو خیال ہوتا ہے کہ فرانسیسی ادب انگریزی ادب سے کہیں زیادہ عمیق، وسیع، بیکراں اور ہمہ جہت ہے۔

☆☆☆

فن اور ارتقاعی جنسیت

فرائڈ (Freud) نے تمام تر انسانی نظریات (Human Ideolo-gies) کو دیکھا اور سمجھا ہے اور اسے اپنے طور پر بیان بھی کیا ہے۔ مگر فرائڈ کا بنیادی مفروضہ بہر حال یہ ہے کہ جنسیت (Sexuality) تمام افعال میں کسی نہ کسی عنوان سے پوشیدہ ضرور ہے۔ ایک محرک کی صورت زیریں سطح پر کار فرما بھی ہے۔ ظاہر ہے اپنے طور پر بحث کر کے فرائڈ نے تمام تر فنی اور ادبی کارناموں کو نیوراتی تصادمات (Neurotic Conflits) سے منسلک کر کے یہ بھی دکھایا ہے کہ یہ تمام تصادمات بھی جنسیت سے ہی وابستہ اور پیوستہ ہیں۔ کیوں کہ کہ جنسیت ایک Generating Force ہے جس کے بغیر اس کے بقول کشاکشِ حیات کا تصور بھی محال ہے۔ اور چوں کہ یہ ایک جبلت (Instinc) ہے اس لئے اس کی تسکین ضروری ہے۔

بنیادی سوال یا اعتراض تو یہ ہے کہ جنسیت (sexuality) کی تسکین تو بہر حال جنسی افعال یا Accomplishment of sexual act سے ہی ممکن

ہے تو پھر شاعری، افسانہ نگاری یا کسی تخلیقی کام کے کرنے سے جنسی تشنگی یا جسم کی پیاس کیوں کر بجھ سکتی ہے؟
مگر فرائڈ اسے تسلیم نہیں کرتا وہ تو کہتا ہے

" No " says Freud" Sexuality Is unable to take This simple form because It comes into the Conflict with the stern prohibition of the super-ego and ego in the psyche The wealth of the Ideoflogy is produced in the attempt to sublimate the contlict. The ideotlogy includas religion,morals, art philosophy,neuroses and dreams."

اگر قارئین دل برانہ کریں تو یہ کہہ سکتا ہوں کہ مذہبی رہنماؤں، اخلاقیات کے علمبر داروں، فن کاروں اور فلسفیوں کی تحلیل نفسی کی جائے تو ممکن ہے کچھ ایسے نام بھی نکل آئیں جو جنسی ناآسودگی یا جنسی جھنجھلاہٹ کے شکار رہے ہیں، لیکن جب کوئی نظریہ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتا ہے اور مستثنیات کلیہ بنایا جاتا ہے تو ادبی تنقید اپنی بنیادوں سے ناآشنا ہو جاتی ہے مگر ہوا تو یہی ہے کہ جب جدیدیت کی تحریک زوروں پر تھی تو ہمیں پتہ چلا کہ "اردو کے تمام شاعر (میراجی اور راشد کو چھوڑ کر) کسرای مخلوق آدھے دھڑ کے لوگ ہیں جن کا نچلا دھڑ غائب ہے۔"

[سلیم احمد]

●

ظاہر ہے کہ اس ادبی انکشاف کے زد پر سب ہیں اس لئے کہ "کسرای مخلوق" یا "آدھے دھڑ کے لوگ" تو سب ہیں حالانکہ اصل صورت حال کچھ اور ہی ہے اس لئے کہ میراجی اور راشد اصل میں جنسیّت زدہ شخصیت کے مالک ہیں اور یہی وہ مستثنیات ہیں جنہیں کلیہ بنا کر پیش کیا جارہا ہے لیکن جس پورے آدمی کی دریافت یہ

حضرات اپنے طور پر کرتے ہیں وہ اس طرح سامنے آتا ہے کہ "راشد اپنی محبوبہ کی اصلیت بھی جانتا ہے اور محبت کی بھی۔ اسے معلوم ہے کہ محبت صرف گل بھیاں کرنے کا نام نہیں ہے۔ نہ دامن میں پھول، چاند، ستارے وغیرہ لے کر محبوبہ کو پیش کرنے کا...... وہ جانتا ہے کہ محبت کا معاملہ دامن کے نیچے جاتا ہے...... راشد کا آدمی رومانیت سے کس طرح گتھم گتھا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیئے کہ اس نظم میں اوپر کا دھڑ نیچے کے دھڑ سے ملنے کے لئے بیتاب ہے، تاکہ ایک مکمل وحدت بن جائے مگر رومانیت نے بتا رکھا ہے اوپر کے دھڑ کو، کہ نیچے کا دھڑ ناپاک ہے"۔

[نئی نظم اور پورا آدمی۔ سلیم احمد۔ ص ۲۸-۲۹]

پہلا سوال تو یہ ہے کہ خود راشد کی نفسیاتی گرہیں کیا ہیں؟ طوالت کے خوف سے میں تفصیل میں نہیں جاسکوں گا مگر اختصار میں راشد کی تھوڑی تحلیل نفسی کردوں گا۔ پہلے یہ دلچسپ اقتباس دیکھئے: "جب دو شخصیتیں مختلف ہوں اور ایک دوسرے سے نامطمئن ہوں، تنہائی میں ایک کے اعصاب پر سوار ہونے لگیں اور کسی ہمدردانہ سمجھوتے سے قاصر رہیں تو اپنی بدترین صورتوں میں بھری بزم میں ایک دوسرے کی بے عزتی کر کے اپنا انتقام لینے لگتی ہیں یعنی تنہائی میں ایک دوسرے کی ہتک سے تسکین حاصل نہیں ہوتی بلکہ تماشائیوں کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے۔ ایک دوسرے سے بے اطمینانی بہت دنوں سے تھی مگر راشد صاحب کے آپریشن کے بعد جب ڈاکٹر کے مشورہ پر دونوں الگ الگ بستروں پر سونے لگے تو اور بھی ایک دوسرے کے دل دور ہو گئے۔ ڈاکٹر نے تو ایک عارضی نسخہ بتایا تھا مگر دونوں کو ایسا لطف آیا کہ صورت مستقل ہو گئی۔ یہی نہیں بستر تو الگ ہوئے ہی تھے، کمرے بھی الگ ہو گئے۔ یہ رُستگاری کی ایک ناکام کوشش تھی کہ تمام ترذہنی بُعد کے باوجود جنسی ہم آہنگی ایسی کہ آخری عمر میں بھی ہفتے میں دوبار شیلا کے کمرے میں مہمانی کرتے مگر یہ قیام آدھ گھنٹے یا ایک گھنٹے سے زیادہ نہ ہوتا۔ وہ اٹھ کر اپنے کمرے میں چلے آتے۔ وہ وصال جسے ایک دوسرے کی ذات کے انکشاف کا مژدہ ہونا تھا، وہ صرف ایک جنسی

سمجھوتہ بن کر رہ گیا۔"

[ن۔م۔راشد۔شخصیت اور فن۔مرتبین مغنی تبسم اور شہریار۔حسن کوزہ گر۔ ساقی فاروقی۔]

یہ بات شاید پہلے کہنے کی تھی کہ راشد صاحب کی یہ دوسری شادی تھی اور اس کا پیش خیمہ وہ ملاقات تھی جو نیویارک میں ہوئی تھی۔تب شیلا صرف ۳۳ سال کی تھی اور راشد صاحب ۵۳ سال کے۔اور شیلا کو مرعوب کرنے کے لئے انہوں نے ایک جلسے میں مدعو کیا تھا جس میں وہ تقریر کرنے والے تھے۔راشد صاحب یورپ کی برتری سے ہمیشہ برسرپیکار رہے اور شیلا یورپ کے مقابلے میں سخت احساس کمتری کا شکار رہی۔شیلا کو راشد کے عہدے اور دماغ نے متاثر کیا تھا اور راشد کو شیلا کی جوانی اور سفید رنگت نے۔لیکن اس کا بھی تعلق اوائل کے واقعات زندگی سے ملتا ہے کہ راشد صاحب بیوی کی زندگی میں بھی اس سے ناآسودہ تھے۔راشد صاحب کی شادی میں والدین یا صرف والد کی پسند کو زیادہ دخل تھا۔بیوی بہت ہی سگھڑ اور گھریلو قسم کی تھیں اسلئے راشد صاحب کے مجلسی مزاج کا ساتھ نہ دے سکیں۔راشد صاحب ذہنی اور جذباتی تشنگی کے سبب مختلف عورتوں میں سیرابی حاصل کرتے رہے۔ان تمام لڑکیوں میں ایک چینی لڑکی اور ایک امریکی لڑکی ہیلن کی رفاقت ان کے کام آئی۔ہیلن سے انہیں جو مسرت حاصل ہوئی وہ ناقابل فراموش رہی۔راشد صاحب بقول ساقی فاروقی herto-sexual تھے اور ہیلن نے ان پر محبت کے سارے دروازے کھول دیے۔

اس مختصر سی تحلیل نفسی سے یہ راز بھی کھل جاتا ہے کہ یہ ایک مسخ شدہ شخصیت یا جنسیت زدہ مریضانہ ذہنیت کے شکار شاعر کی روداد ہے جس کی شخصیت میں خود سری ،انتقامی کاروائی اور نفسیاتی پیچیدگیاں موجود ہیں کہ راشد نے ساقی فاروقی، منیر نیازی اور انیس ناگی سے خفگی کے عالم میں جو بھی لکھا تھا وہ ان پر بھی حرف بہ حرف صادق آتا ہے:

"Poets like Munir Niazi,Saqui Farooqui

and Anis Nagi are largely victims of self-love and the senses of violence and fear which they portray can only lead to a sordid view of life born out of neurotic minds."

یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ راشد کی وصیت تھی کہ انہیں نذرِ خاک نہیں بلکہ نذرِ آتش کیا جائے۔ ان کا ایک بند ہے۔

آگ آزادی کا دل شادی کا نام / آگ پیدائش کا، افزائش کا نام / آگ وہ تقدیس ڈھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ / آگ انساں کی پہلی سانس کی مانند اک ایسا کرم / عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب! راشد کی وصیت پوری ہوئی۔ ان واقعات سے یہ ظاہر ہے کہ راشد ایک استثنیٰ تھے اور ایلیٹ کے اس بند کی صورت تھے:

Indeed it is often the case that my patients

Are only pieces of a total situaion,

Which I have to explore. The single patient

Who by himself is rather the exception

CocktailParty–

مگر مستثنیات کو کلیہ نہیں بنایا جاتا اور Exception کو genralise نہیں کیا جاتا۔ بہر حال! مذہب، اخلاقیات اور فلسفے کا جنسیات سے منسلک کرنا ایک بڑے مسئلے کو دعوت دینا ہے۔ اور ہم شاید ابھی اتنے وسیع النظر نہیں ہو سکے ہیں کہ اس انداز سے سوچ سکیں۔ اس لئے موضوعِ سخن صرف فن اور فنکار تک ہی محدود رکھتے ہیں کہ بقول فرائڈ فنکار کی سائیکی میں جنسیت یا sexuality بہ آسانی داخل نہیں ہو سکتی اس لئے کہ سائیکی میں ایگو Ego اور "سوپر ایگو" (Super-Ego) کے درمیان پہلے ہی زبردست جنگ چھڑی ہوتی ہے اور یہ ٹکراؤ (Conlfict) کسی بھی احساس کو داخل

نہیں ہونے دیتا ہے اور شدید رکاوٹیں (Stern prohibitions) کھڑی کرتا ہے۔ لیکن جنسیت اپنی قوت کے سبب اس ٹکراؤ کے باوجود نہ صرف نبرد آزما بھی ہو جاتی ہے مگر اس عمل میں وہ آئیڈیالوجی بھی جنم لیتی ہے جو اس تصادم (Conflict) کو Sublimate کرنے کی کوشش کہی جا سکتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ حاصل کلام کے طور پر کہا جاتا ہے کہ فرائڈ کے نظریۂ جنس کی رو سے فن، جنسی ارتفاع (Subli-mated sexuality) ہے۔ لیکن میں اس تفصیلی بحث کے سہارے صرف یہ دکھانا چاہ رہا ہوں کہ فن بہر حال سائیکی کا اظہار ہے اور سائیکی (Psyche) فنکار کی شخصیت ہے جہاں ایگو اور سوپر ایگو کا تصادم ہے۔ جنس کی ارتفاعی صورت ہے اور پھر رکاوٹیں بھی ہیں جو داخلی سطح پر ہیں اور شاید ان کا تعلق خارجی صورت حال سے بھی ہے۔ لیکن بہر حال یہ طے ہے کہ سائیکی فنکار کی شخصیت ہی ہے جس کا اظہار اس کے فن میں ہوتا ہے اور یہی بات مارکس بھی کہتا ہے چنانچہ مارکسی دبستان اور نفسیاتی دبستان تنقید، دونوں ہی کی رو سے فن، شخصیت کا اظہار ہے کیوں کہ یہی وہ نقطہ ہے جہاں مارکس (Marx) اور فرائڈ دونوں ہی متفق ہیں۔

بہر حال! اب میں فن، فنکار اور جنسیت کے پہلو کو سامنے رکھ کر، سب سے پہلے اردو شاعری کی جانب آؤں گا اور ماضی کے شعراء کے کچھ اشعار بطور نمونہ پیش کروں گا کہ میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ پہلے کے شعراء نے بھی جنسیت (sexuality) کو شاعری میں خوب جگہ دی ہے ؎

اے پری رو تو نے تو پہنی ہے سنہری انگیا
آج آتی ہے نظر سونے کی پڑیا مجھ کو (ناسخ)

بوسہ بازی سے مرے ہوتی ہے ایذا ان کو
منہ چھپاتے ہیں جو ہوتے ہیں مہاسے پیدا (آتش)

دوست کو لے کر بغل میں رات بھر سوتا ہوں میں
رشک ہے دشمن کو میرے طالع بیدار پر (آتش)

وصل کی شب دل کو خوش کرنے کا سامان کیجئے

خود بھی عریاں ہوئیے ان کو بھی عریاں کیجئے (آتش)

اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجو

ظالم غضب کی ہوتی ہیں، یہ دلّی والیاں (مصحفی)

جوشؔ یہ کافر مناظر ہوش میں رکھتے نہیں

آہ! ان فصلوں میں اکثر اپنی رسوائی ہوئی (جامن والیاں۔ جوشؔ)

اور پھر ذرا سلجھا ہوا مگر جنسی پہلو سے قدرے گرم یہ انداز بھی دیکھئے۔

اے شوق کی بے باکی، کیا تیری خواہش تھی؟

جس پر انہیں غصہ ہے، انکار بھی، حیرت بھی

خود عشق کی گستاخی سب تجھ کو سکھائے گی

اے حسن حیا پرور، شوخی بھی، شرارت بھی (مولانا حسرتؔ موہانی)

کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اٹھتا ہے

کہ یہ بلا بھی ہم عاشقوں کے سر، آئی

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست

ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی (فراقؔ گورکھپوری)

کیا کہہ دیا فراقؔ کہ وہ آگ ہو گئے

کر بیٹھتے ہیں آپ بھی شیطانیاں کبھی (فراقؔ گورکھپوری)

ہر سانس کوئی مہکی ہوئی نرم سی لَے ہے

لہراتا ہوا جسم ہے یا ساز ہے لرزاں

یا مد بھری پروائی میں رس ڈول رہا ہے

یا مست اداؤں میں ہے اک لہر سی رقصاں

تو پاس سے گذرا کہ لپٹ مشک کی آئی

بچتی ہوئی نظریں تھیں کہ آہو تھے گریزاں (فراقؔ گورکھپوری)

رخوں کے چاند لبوں کے گلاب مانگے ہے

بدن کی پیاس بدن کی شراب مانگے ہے (جاں نثار اختر)

یہ سب مشتے نمونہ خروارے کے مصداق ہے۔ ہر چند کہ ایسی سیکڑوں کیا ہزاروں مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں اور اساتذۂ فن کے یہاں بھی اس سلسلے میں میر، غالب، آتش، ناسخ، مصحفی وغیرہ سب کے نام لیے جاسکتے ہیں اور اگر تمام مثالوں کو یکجا کردیا جائے تو یقین کامل ہے کہ یہ تسلیم ہی کرنا ہوگا کہ اردو کے اکثر وبیشتر شعراء جنسیت زدہ ہیں بلکہ کلامِ اساتذہ کا ایک معتد بہ حصہ ایسا ہے جہاں شہوت پرستی تک کی صاف اور واضح جھلک ملتی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ لکھنؤ کے شعراء کے یہاں تو کہیں کہیں لہجہ نسائیت زدہ ہو گیا ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ یہ شاعری، محض جنسی خواہشات کا اظہار نہیں، یہ تخلیقات کی پیداوار بھی نہیں بلکہ بہت حد تک معاشرے کی پیداوار ہے کہ نوابانِ اودھ کی سلطنت جب اپنے شباب پر تھی اور نوابوں کی رنگین محفلوں اور تعیش پسندوں کے شہرے دور دور تک پھیل چکے تھے تب شاہدانِ بازاری کے محلے کے محلے آباد تھے اور انہیں معاشرے میں ایک خاص مرتبہ بھی حاصل تھا۔ شریف سے شریف گھرانے بھی ان سے روابط قائم کرتے تھے اور یہی سبب ہے کہ اس کی دور کی اکثر وبیشتر غزلوں کا محبوب بازاری ہوا کرتا تھا عشق اور ہوس میں تو کوئی فرق رہ ہی نہیں گیا تھا اور پھر جیسا کہ ظاہر ہے کہ یہ عشق Extra - marital تھا ہی۔ کلیم الدین احمد کا یہ قول کہ "اردو شاعری کا معشوق بیسوا ہے۔ اس کے لچھن برے ہیں۔" میری رائے میں اسی گہرے سماجی پس منظر کی عکاسی کرتا ہے۔ لیکن ایک دلچسپ بات اور ہے جس سے صرف نظر نہیں کرنا چاہئے کہ یہ زوال پذیر اور متبذل دور، دراصل شکست خوردگی کے احساس کو مکمل طور پر قبول کرچکا تھا کہ نوابوں کو اس کا احساس ہوچکا تھا کہ ان کا محل ریت کا ڈھیر ہے۔ اس کے علاوہ انگریز روز بروز اپنی طاقت بڑھاتے چلے جارہے تھے۔ اب ذرا صورت حال کا انصاف سے جائزہ لیجئے تو ایک جانب تو انگریز نظر آئیں گے جو نبرد آزمائی میں مشغول ہیں اور دوسری جانب قلعے رنگ محل

بن چکے ہیں۔ ذاتی بغض، عناد، عداوت، بگاڑیاں، جعل سازیاں اور بے جا تکلف اور تصنع وغیرہ جیسے غلط نفسیاتی محرکات رگ و ریشے میں سرایت ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ لڑنے کی ہمت کھو چکے ہیں۔ سپر ڈال کر شکست تسلیم کر چکے ہیں کہ ع

سر تسلیم خم ہے جو مزاجِ یار میں آئے

شکست خوردگی کے اس احساس نے زندگی کے مسائل سے فرار اختیار کرنے پر مجبور کر دیا ہے اور فراریت کی یہ کیفیت کچھ اس طرح ہوئی ہے کہ یہ زندگی کے مسائل سے دور بھاگے اور صنف نازک کی آغوش میں پناہ لینے لگے اور زندگی کے مسائل سے بھاگنے والے، کوچۂ قاتل کا رُخ نہیں کرتے بلکہ بے نام گلیوں کو آباد کرتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ لطف کا پہلو تو یہ مضمر ہے کہ اس معاشرے کی تعمیر میں جو اک خرابی کی صورت مضمر تھی اس سے چشم پوشی کرتے ہوئے یہ والیانِ ریاست، رؤسا اور جاگیر دار، انگریزی حکومت کو عوامی سطح پر مستحکم بھی کرنے لگے کہ انہیں حکومتِ برطانیہ سے بعض مراعات کی طلب تھی۔ جسے انگریزوں نے اپنی سیاسی اور حکومتی مصلحتوں کی بنا پر قبول کر لیا۔ اس مخصوص تناظر میں ساحرؔ لدھیانوی کی نظم "جاگیر دار" کا یہ بند گہری تنقیدی بصیرت کا ثبوت ہے کہ۔

میں اُن اجداد کا بیٹا ہوں، جنھوں نے پیہم
اجنبی قوم کے سائے کی حمایت کی ہے
غدر کی ساعتِ ناپاک سے لے کر اب تک
ہر کڑے وقت میں سرکار کی خدمت کی ہے

("جاگیر دار"۔۔۔ ساحرؔ لدھیانوی)

اس نظم کے پہلے کچھ بندوں میں ساحرؔ نے اس تعیش زدہ ماحول کی بڑی خوبصورت، صورتی بھی کی ہے۔ مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ فرمایئے کہ:

سبز کھیتوں میں یہ لپٹی ہوئی دوشیزائیں
ان کی شریانوں میں کس کس کا لہو جاری ہے

کس کی ہمت ہے کہ اس راز کی تشہیر کرے
سب کے دل پر مری ہیبت کا فسوں طاری ہے
("جاگیر دار"۔۔۔ ساحر)

اس میں نہ تو قیاس آرائی ہے نہ مبالغہ آرائی کہ جاگیر دارانہ ماحول میں یا پھر سامنت وادی ماحول اور شہنشاہیتمیں بھی یہی ہوتا ہے اور سچ تو یہ بھی ہے کہ عورتوں کا Exploitation انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور عورتیں ایک Oppressed کی شکل میں نظر آنے لگتی ہیں جہاں نہ تو ان کی عزت ہے، نہ وقعت۔ بس وہ ایک تعیش پسند کا ماحول کا آلہٗ کار ہیں اور اس کے سوا کچھ بھی نہیں۔

ہر چند کہ یہ پہلو بھی اہم ہے کہ معاشرتی ناہمواری سے جنس کو بھی ایک distorted form بنا دیا جاتا ہے اور وصل کی راحت کے لئے ایک شبستان کافی نہیں ہوتا بلکہ حرم آباد کئے جاتے ہیں اور ساکھ بننے یا بگڑنے میں یہ معاشرہ مزاحم نہیں ہوتا بلکہ معاون بن جاتا ہے۔

اس داستان کا پر لطف پہلو یہ بھی ہے کہ جب ۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر معاشرتی سطح پر اقتصادی مسائل کو پہلی بار ادب میں جگہ دی گئی تو کم و پیش اسی دور میں تنقیدی سطح پر میراجی نے فرائڈ (Freud) کے نظریات سے متاثر ہو کر اردو میں تنقیدی مضامین لکھے اور بات یہاں تک پہنچی کہ خود اپنی شخصیت اور شاعری کو بھی نظریۂ جنس کی روشنی میں ہی واضح طور پر اُجاگر کیا مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھئے:

"جنسی فعل کو، اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی، تہذیب اور تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گذرتی ہے۔ اس لئے ردعمل کے طور پر، میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینہ میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق

ہے اور جو میرا آدرش ہے۔"

یہاں ایک بات غور طلب ہے کہ میرا جی کے یہاں جنس ایک ردِ عمل ہے اور یہ ردِ عمل میری نظر میں پارسائی بھی نہیں بلکہ قرینہ غالب ہے کہ یہ نارسائی ہے۔ میرا جی کی شاعری میں لذّتِ طلبی کا پہلو بہت نمایاں ہے اور کہیں کہیں تو یہ لذّتِ طلبی، مرگِ آرزو بھی بن جاتی ہے۔ میرا جی کو میرا سین نام کی ایک لڑکی سے عشق ہو گیا تھا۔ یہ عشق دو ملاقاتوں سے آگے نہ بڑھ سکا۔ اور وہ محمد ثناء اللہ ڈار سے میرا جی ہو گئے۔ منٹو نے اپنے ایک مضمون "تین گولے" میں جو نقشہ کھینچا ہے وہ تمام صاحبانِ علم کی نظر میں ہے کہ اس مضمون سے میرا جی کے نقوش بہر حال اُجاگر ہو جاتے ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ فرائڈ کے نظریات کو میرا جی نے "نئی نفسیات" کا نام دے کر بعض تنقیدی نظریات پیش کیے ہیں۔ مثلاً مسعود علی ذوق کی نظم "جھیل کے کنارے" کی یہ تشریح فرائڈ کی پیروی کے سوا کچھ بھی نہیں:

"اگر ہم نئی نفسیات کے استعاروں کی زبان کے لحاظ سے دیکھیں تو کئی سراغ ہمیں اس کی جنسی نوعیت کے ملیں گے۔ بہ نفسہ جھیل کو ہی دیکھئے، انسانی پیکر پر مخصوص اور مرکوز توجہ کا نفیس استعارہ ہے طیور کی پرواز دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے۔ مختصراً، نظم سے ظاہر ہے کہ شاعر کا نفس شعوری، نوعی لحاظ سے غیر مطمئن ہے اور اس بے اطمینانی کی کیفیت کو، شہری ماحول کے بیزار کن تاثر نے اور زیادہ بڑھا دیا ہے اور اسی لئے اب اس کا نفس غیر شعوری نفسیاتی اشاروں کی زبان میں نا آسودہ خواہشات کو، پورا کرنے کا سامان مہیا کرتا ہے۔"

[اس نظم میں۔ میرا جی۔ صفحہ ۱۰۴]

یہ اقتباس فرائڈ کے اول الذکر نظریے سے بہت حد تک مستعار ہے۔ اب رہی یہ بات کہ مناظر فطرت کی عکاسی اور تصویر کشی تو اس کی بنیاد بھی بہت حد تک فرائڈ کے اس نظریے پر رکھی گئی ہے کہ مناظر فطرت سے حظ اٹھانا بہت حد تک جنسی

نا آسودگی کے سبب ہوا کرتا ہے۔ م۔ن۔ راشد کی نظم "داشتہ" پر میراجی یوں رقم طراز ہیں "مجبورِ ازل، مجبورِ ازل ہے۔ یہاں ایک منٹ کو ٹھہریے۔ اس ٹکڑے سے شاعر کے ذہنی نشوونما پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ ایک ایسا مرد ہے جس کی تسکین ہر پہلو سے مکمل نہیں ہوئی۔" ["اس نظم میں"۔ میراجی۔ ص ۱۰۵]۔

نظم "داشتہ" کا یہ بند دیکھیے۔ جس طرح شہر کا وہ سب سے بڑا مردِ لئیم / جسم کی مزدِ شبانہ دے کر / بن کے رازق تری تذلیل کیے جاتا ہے / میں بھی بانہوں کا سہارا دے کر / تیری آئندہ کی توہین کا مجرم بن جاؤں۔

اس بند کے بارے میں میراجی کہتے ہیں کہ "اس نظم کی عورت ایک ایسی عورت ہے جو کسی مرد سے کسی مذہبی یا قانونی بندھن کے بغیر اقتصادی مدد حاصل کرتی ہے جسے شہر کا سب سے بڑا مردِ لئیم جسم کی مزدِ شبانہ دے کر یہی سمجھتا ہے کہ وہی اس کا رازق ہے اور یوں شاعر کی نظر میں اس عورت کی نسائیت کی تذلیل کیے جاتا ہے۔ لیکن اگر یوں ہے تو بظاہر نظروں سے چھپا ہوا ایک عام سماجی حادثہ یا المناک واقعہ ہے۔ یہ دو افراد کی مفاہمت ہے، جس میں کسی تیسرے انسان کو کچھ کہنے سننے کی گنجائش نہیں۔ پھر یہ تیسرا فرد، یہ شاعر کیوں آن ٹپکا۔ بات یہ ہے کہ اس نظم کی داشتہ مردِ لئیم کی کوئی بال بندی غلام نہیں۔ وہ ایک خدمت کرتی ہے اور اس کا معاوضہ اسے مل جاتا ہے۔ جب کبھی کہیں مردِ لئیم کو اس کی خدمت کی حاجت ہو اس کی حاضری لازمی ہے۔ باقی وقت کے لئے وہ اپنی آپ مالک ہے۔"

مگر یہ جملہ کہ "وہ ایک ایسا مرد ہے جس کی تسکین ہر پہلو سے مکمل نہیں ہوئی" دراصل "نمفو" کے تصور کو پیش کرتا ہے جو ایک نفسیاتی مرض ہے اور جس کا نفسیاتی علاج یعنی Psycho therapy میں ذکر ہے۔

راشد کی نظم "اجنبی عورت" کے بارے میں میراجی یوں رقمطراز ہیں:
"مشرق اور مغرب کے درمیان ایک دیوارِ ظلم حائل ہے اور حقیقت کو جان کر یہ اجنبی عورت شاعر کو ایک مبہم خوف سے لرزتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ خوف

کیسا ہے۔اسے اب آپ خود سوچئے" حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ " راشد صاحب یورپ کی برتری سے ہمیشہ برسر پیکار رہے اور شیلا یورپ کے مقابلے میں سخت احساس کمتری کی شکار رہی۔ شیلا کو راشد کے دل ودماغ نے متاثر کیا اور راشد کو شیلا کی جوانی اور سفید رنگت نے۔اور یہی آویزش اس نظم کی محرک ہے۔"

راشد کی ایک نظم ہے "رقص"۔اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے / عہد پارینہ میں انساں نہیں / ایک خونی بھیڑیئے سے کم نہیں / اے حسین واجنبی عورت / اسی کے ڈر سے میں / ہو رہا ہوں لحہ اور بھی تیرے قریب / جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں / تجھ سے ملنے کا پھر امکان بھی نہیں / تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے / جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک / اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے / عہد پارینہ کا میں انسان نہیں / بندگی سے اس در و دیوار کی / ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ / جسم سے تیرے لپٹ سکتا ہوں میں / زندگانی پر جھپٹ سکتا نہیں / اس لئے اب تھام لے / اے حسین واجنبی عورت......

"رقص" کے بارے میں میراجی کا خیال یہ ہے کہ وہ تو رقص میں صرف جسم سے لپٹ سکتا ہے اور بس، زندگی پر وہ نہیں جھپٹ سکتا۔یہاں زندگی کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں۔ایک وہ زندگی جو گھر کے باہر ہے جسے چھوڑ کر، جس سے تنگ آکر، شاعر اس چہار دیواری میں آیا ہے اور دوسرے وہ زندگی جو اسے اس وقت اپنے آس پاس اپنے پہلو میں دکھائی دے رہی ہے۔"

مگر بہ ایں ہمہ یہاں جنسیت، فراریت اور گریز کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ہر چند کہ راشد کی یہ نظم جنسیت کی ایک نئی تفہیم ہے کہ یہاں زندگی ایک خونی بھیڑیے سے کم نہیں یعنی خونی بھیڑیے کی طرح سفاک اور بے رحم ہے۔شاعر اپنی زندگی کے مسائل سے لڑنے کی ہمت کھو چکا ہے۔اور اپنی شکست تسلیم کر چکا ہے اور اس طرح شکست خوردگی کے احساس نے زندگی کے مسائل سے فرار اختیار کرنے پر اسے مجبور کر دیا ہے اور فراریت کی یہ کیفیت کچھ اس طرح ہوئی ہے کے وہ زندگی کے مسائل

سے دور بھاگا اور صنف نازک کے آغوش میں کیف اور انبساط تلاش کرنے لگا۔ غرض اس عنوان جنسیت، شکست خوردگی کے احساس سے پیچھا چھڑانے کی سبیل ہے اور غم غلط کرنے کا خوبصورت بہانہ۔

اور اب میراجی کی تنقید کی دوسری مثالیں پیش کروں گا۔ جوش ملیح آبادی کی ایک رباعی ہے۔

خاتم سے علیحدہ نگیں ہو، ہے ہے روتی ہوئی چشم سرگیں ہو، ہے ہے
جھونکوں میں کراہنے کی ہیں آوازیں کیا تم ہو، تمہیں ہو، ہے ہے

"اگر خاتم کو جنس کی علامت سمجھ لیا جائے تو رباعی کا موضوع بچے کی پیدائش ہو جائے گا۔ اس صورت میں ہم یہ فرض کرلیں گے کہ شاعر پاس کے کمرے میں موجود ہے۔" ["اس نظم میں"۔ میراجی]

میراجی کی اس تشریح کے بعد از راہ مذاق یہ عرض کروں گا کہ غالباً کراہنے کی آواز میراجی کی نظروں میں Labour pain کے سبب ہے۔

بہر حال! یہ تو رہے میراجی کے بعض تجزیے، جہاں اکثر و بیشتر سطحوں پر جنس، شاعری میں مختلف علامتوں کی شکل میں ظہور پذیر ہے۔ کبھی "طیور کی پرواز" دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے، کبھی جھیل، کبھی خاتم جنس کی علامت ہے۔ ازیں قبیل بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ لیکن ہر سطح پر، یہ بات مشترک نظر آئے گی کہ فرائڈ کا نظریۂ جنس ان کی اکثر و بیشتر تنقید نگارشات میں جانِ مضموں ہے۔ اب رہی میراجی کی شاعری، تو میں ان کی شاعری کو دو جہات سے دیکھتا ہوں۔ پہلی تو یہ ہے کہ ان کی شاعری، ان کی شخصیت اور ان کے وضع کردہ اصولوں سے الگ کر کے دیکھی جائے۔ لیکن اس عنوان بات نہیں بنتی۔ صرف دوسری جہت رہ جاتی ہے اور وہ یہ کہ ان کی شاعری، ان کی تنقید کی روشنی میں ہی دیکھی جائے۔ یہاں کچھ بات بن سکتی ہے اور حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کی جنسی تشنگی ان کی شاعری کی روح ہے اور شاید یہی ان کی نظم گوئی کی محرک بھی ہے جو انہیں مجبورِ نوا بناتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم

"سرگوشیاں" کے دو بند ملاحظہ فرمایئے۔ آج رات / میرا دل / چاہتا ہے، تو بھی میرے پاس ہو / اور سوئیں، ساتھ ساتھ / آج تو آجا، مری ہمراز بن / آ بھی جا / آ، گھٹائیں آ رہی ہیں بے نشاں / رفتار سے / اور ان کالی گھٹاؤں میں ہے سر مستی خمار / اور پانی کے ہیں تار / تو بھی آ / مل کے ہم / گا ہی لیں چاہت کے گیت / جسم بھی تیرا مجھے مرغوب ہے / اور تیری ہر ادا / اور یہ چہرا تو / محبوب ہے۔

یہاں ایک لمحے کو ٹھہریے۔ "کالی گھٹائیں" "گھپ اندھیرا" دراصل "گھنگھور بارش" کی علامتیں ہیں اور پھر "پانی کے تار" بھی تیز بارش کا مظہر ہے۔ اب اگر مناظر فطرت سے حظ اٹھایا جانا جنسی تشنگی کی علامت قرار پائے تو ظاہر ہے کہ اس کا عکس تو اس نظم میں صاف جھلکتا ہی ہے کہ شاعر کا جی چاہتا ہے کہ محبوب اس کے پاس ہو لیکن یہ بات یہیں ختم نہیں ہوتی آگے کا ٹکڑا ہے "اور سوئیں ساتھ ساتھ" پھر ان کالی گھٹاؤں میں سر مستی ہے، خمار ہے۔ یہ سر مستی، یہ خمار، جنس سے الگ نہیں کہ شدید بارش اور گھٹا ٹوپ اندھیرے میں کپڑے جسم سے چپک جاتے ہیں اور اس طرح جسم کے خطوط، دل آویز اور واضح ہو جاتے ہیں۔ غرض سارا ماحول تو بہ شکن اور ہیجان انگیز ہے۔ میرا جی نے جنسی خواہشات کو بارش اور بے نشان رفتار سے آنے والی گھٹاؤں سے وابستہ کر کے، واقعی بڑی خوبصورتی سے اُجاگر بلکہ برانگیختہ کیا ہے۔ اور اس طرح جنس کے گرد جو آلودگی بہ قول میراجی تہذیب اور تمدن نے جمع کر رکھی ہے، دھل گئی ہے یا پھر پانی کے تار کے سبب تر بہ تر ہو گئی ہے۔

اب آیئے میراجی کے ان اشعار کی جانب ۔

کبھی ہنسائے، کبھی رلائے؛ بین بجا کر سب کو رجھائے

اس کی ریت، انوکھی نیاری؛ جیون ایک مداری — میراجی

وزیر آغا نے ان دو اشعار کی تشریح، فرائڈ کے نظریۂ جنس کی روشنی میں یوں کی ہے کہ "یہاں مداری دراصل محبوب کی علامت ہے۔ محبوب جس کا عورت کو انتظار ہے۔ اس محبوب کو مداری کا نام دے کر اور اس کے ہاتھ میں بین تھما کر میراجی نے جنس کے اس

پہلو کو بڑی خوبی سے اُجاگر کیا ہے جو سانپ کی روایت سے وابستہ ہے اور گیت کے جنسی جذبے سے پوری طرح منسلک ہے۔" [اردو شاعری کا مزاج۔وزیر آغا۔۱۹۵]

ہر چند کہ وزیر آغا اردو شاعری کا مزاج فرائڈ اور یونگ کی نفسیات میں ہی تلاش کرتے رہے ہیں، ان کا یہ قول بہت حد تک درست ہے کہ بقول فرائڈ، سانپ، جنس کی علامت ہے اور پھر معاملہ میراجی کا ہے جو جنسی خواہشات کی روشنی میں ہی دنیا کو، زندگی اور زندگی کے تمام متعلقات کو دیکھتے ہیں۔ اس لئے بھی وزیر آغا کی تشریح یہاں مناسب ہی معلوم ہوتی ہے۔ ویسے ایک بات بر سبیل تذکرہ عرض کر دوں کہ بقول یونگ (Jung) سانپ ابدیت کی علامت ہے اور اسی موضوع پر ندا فاضلی کا ایک خوبصورت شعر ہے ۔

رات کی بین سے جب بھی کوئی نغمہ پھوٹا
سانپ کی آنکھ میں پوشیدہ خزانے جاگے

اس شعر میں ایک حسن یہ ہے کہ بین سے نغمے پھوٹنا، سانپ کے لیے پر کشش ہوتا ہے اور پھر سانپ کی آنکھ میں عکس کا آجانا قدیم اساطیری روایات سے منسلک ہے۔ میری رائے میں سانپ، یہاں ابدیت کی علامت ہے کہ سارا زور پہلے مصرعے میں "جب بھی" پر ہے۔ ویسے ایک بات اور بھی دیکھنے کی ہے کہ بین، نغمہ اور سانپ کے درمیان ایک سیدھا اور سادہ سا ربط بہر حال ہے اور پھر سانپ کی آنکھ میں عکس کا آجانا اور پوشیدہ خزانوں کا جاگ جانا بھی بے ربط نہیں۔ ہر چند کہ پہلے مصرعے کے الفاظ مثلاً رات، بین اور نغمہ کے درمیان ربط کی نوعیت سے مختلف ہے۔ لیکن اس کے باوجود دونوں مصرعے مل کر، ایک نئی بات پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ یونگ کے نظریے سے قریب تر ہے۔ یہاں ندا فاضلی کی فن کارانہ چابک دستی یہ ہے کہ انہوں نے صرف دو مصرعوں میں ایک گہری علامتی معنویت اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے...... اور وہ اس کی کوشش میں کامیاب ہیں۔

اب میں ن۔ م۔ راشد کی ایک ایسی نظم کی طرف آرہا ہوں جو بے حد

فکر انگیز ہے کہ یہاں جنس کو ایک عجیب شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ نظم کا عنوان ہے......"انتقام"

"اس کا چہرا اس کے خدو خال یاد آتے نہیں / اک شبستاں یاد ہے / اک برہنہ جسم آتش داں کے پاس / فرش پر قالین، قالینوں پہ سیج / دھات اور پتھر کے بت / گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے / اور آتش داں میں انگاروں کا شور / ان بتوں کی بے حسی پر / اجلی اجلی اونچی دیواروں پہ عکس / ان فرنگی حاکموں کی یادگار / جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں / سنگ بنیادِ فرنگ / یعنی سنگِ تربتِ ہندوستان / اس کا چہرہ، اس کے خدوخال یاد آتے نہیں / اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے / اجنبی عورت کا جسم / میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر / جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام / وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے۔"

جیسا کہ میں نے عرض کیا راشد کی یہ نظم بے حد فکر انگیز ہے اور اس نظم کی تشریح، اگرچہ اکثر و بیشتر نقادوں نے اپنے طور پر کی ہے لیکن بات نہیں بنی۔ کیوں کہ یہاں لامحدود انانیت ہے (Boundless Egoism) اور تخریبی رجحان (De-structive Urge) بھی اور یہ دونوں نفسیاتی پیچیدگی یا نفسیاتی کو پلکس مل کر راشد کو بیک وقت مجرم اور فنکار دونوں ہی بنا دیتے ہیں۔ بقول ایڈلر احساسِ کمتری کو احساس برتری میں بدلنے کی کوشش عموماً ایسے ہی گھناؤنے اور سنگین جرائم کرا دیتی ہے۔ جیسا کہ نظم سے ظاہر ہے یہاں جنسی خواہشات انتقام کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اس کی ایک تشریح یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہ جسمانی اتصال سے جسم کی آگ ہی نہیں بلکہ بدلے کی آگ بجھا رہا ہے (واضح رہے یہاں میں نے "بدلے کی آگ" بھی کہا ہے) لیکن بات بصورت دیگر بھی دیکھی جاسکتی ہے اور ایسا صاف محسوس ہوتا ہے کہ انتقام کی تمام راہیں مسدود پا کر وہ جنسی درندگی پر اتر آیا ہے۔ تب ایسا لگتا ہے کہ اس عنوان وہ جسم کی

آگ نہیں بلکہ صرف بدلے کی آگ بجھا رہا ہے۔ دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے۔ پہلی بات کو سامنے رکھ کر دیکھیے تو یہ وقوعہ صرف انتقامی نوعیت کا ہو جاتا ہے۔ جنسی افعال کی یہ پیچیدگی ایک تفصیل طلب موضوع ہے کہ ایک عنوان دیکھیے تو جنسی افعال محبت کا بہترین اظہار ہیں لیکن دوسری طرح دیکھیے تو یہی باتیں عجیب ہو جاتی ہیں کہ جنسی تشدد کو شدید نفرت کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں اور نکتے کی بات یہ ہے کہ اعلیٰ طبقے کی متمول، ذی اقتدار، معزز اور ذی حیثیت عورتیں ہی عموماً اس قسم کے حادثے کی شکار ہوتی ہیں اور انتہائی مفلوک الحال، مفلس اور قلاش مردوں کے ہاتھ ایسے انجام کو پہونچ جاتی ہیں جہاں انہیں اپنے آپ سے نفرت ہو جاتی ہے۔

مگر ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ دونوں کی سماجی حیثیت میں زمین آسمان کا فرق ہوتا ہے اور وقوعے کا بڑا سبب یہ بھی ہے کہ احساسات کی سطح پر وقوعے سے پہلے اور وقوعے کے بعد بھی دونوں کے احساسات نہ صرف مختلف بلکہ متضاد ہوتے ہیں۔ مرد کو خوشی اس بات کی ہوتی ہے کہ ایسی مغرور اور بد دماغ عورت کا غرور خاک میں مل گیا اور اسے اس بات کی خوشی بھی ہوتی ہے کہ اس وقوعے کے نتیجے میں وہ طبقاتی برتری بھی رخصت ہو گئی جو ایک چٹان کی طرح حائل تھی اور ظاہر ہے اس طرح عصمت کا لبادہ بھی تار تار ہو گیا جو اس کے حسن کا نایاب گوہر تھا اور جسے پہن کر وہ اتراتی تھی۔ دوسری طرف عورت یہ سوچتی ہے کہ سب کچھ ہوتے ہوئے بھی اب اس کے پاس کچھ بھی نہیں ہے کہ ایک ہی نیم تاریک شب کا دھندلکا اسے کھا چکا ہے اور اب ساری زندگی اس دھندلکے کے اثرات قائم رہیں گے۔

بہر حال! یہ تو جنسی تشدد کی بعض نفسیاتی نزاکتیں ہیں اور ان نزاکتوں کو سمجھے بغیر اس کی تفہیم یا تشریح میں دشواری ہی دشواری ہو گی۔ حالاں کہ اس نظم کے اہم پہلو کچھ اور بھی ہیں غور سے دیکھئے تو یہ بات صاف نظر آئے گی کہ قصور نہ تو اس برہنہ جسم کا تھا اور نہ ہی ان ہونٹوں کا جو رات بھر ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام لیتے رہے قصور بلکہ صرف اس نظام حکومت کا تھا جو اجتماعیت کو کچلتے ہوئے انفرادیت کو

مستحکم کرنے پر بضد اور مصر ہے کہ برطانوی استعماریت (British Colonial-ism) کو مضبوط کرنے کی کوشش میں عوامی تحریک کو ذلیل ورسوا کرنے میں پیش پیش حکومت میں جائز اور ناجائز کا فرق رہ ہی کہاں جاتا ہے۔

اب اگر آپ یہ کہیں کہ میں نے یہ باتیں یوں ہی جوڑ دی ہیں تو آپ کا یہ اعتراض درست نہ ہوگا کہ یہاں ایسے مصرعے بھی ہیں "ان فرنگی حاکموں کی یادگار" "جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں" "سنگِ بنیادِ فرنگ" اور پھر یہ مصرعہ "یعنی سنگِ تربتِ ہندوستاں"۔ ان مصرعوں کی کیا تشریح پیش کی جاسکتی ہے یا کیا جواز فراہم کیا جاسکتا ہے؟ یہ مصرعے اس بات پر شاہد ہیں کہ برطانوی استعماریت سے نفرت شاعر کے لاشعور میں کنڈلی مار کر بیٹھی ہوئی ہے۔ اسے دھات اور پتھر کے بت یا اجلی اجلی اونچی دیواروں پہ عکس، برطانوی استعماریت، جبر واستبداد اور اربابِ وطن کی بے بسی کی علامتیں نظر آنے لگتے ہیں اور تب وہ انتقامی جذبہ موجزن ہو جاتا ہے جو بہ اعتبار نتیجہ اس جنسی بہیمیت یا جنسی درندگی کی شکل میں اظہار پاتا ہے۔ اسے اپنے اس فعل پر اس لیے شرمندگی نہیں کہ وہ سوچتا ہے کہ اس نے تمام مظالم کا بدلہ لے لیا ہے اور ہر چند کہ یہ ایک منفی عمل یا رجحان ہے لیکن اس کے اسباب وعلل منفی نہیں قابل غور بات یہ بھی ہے کہ یہ محرکات سو فیصد جنسی محرکات بھی نہیں کہے جاسکتے ہیں کہ یہاں سماجی مسائل کو خارج از بحث نہیں قرار دیا جاسکتا کہ وہ ایک اہم محرک کی صورت میں یہاں کارفرما ہیں۔ ظاہر ہے برطانوی استعماریت کے سبب جو مسائل جنم لے رہے تھے ان کی نوعیت سماجی بھی تھی اور جو صورت حال وجود میں آرہی تھی وہ خارجی سطح پر بھی صاف جھلک رہی تھی۔ کسی بھی سرمایہ دارانہ نظام میں ایک صنعتی تہذیب وجود میں آنے لگتی ہے اور اس معاشرے میں ایک شہری دوسرے کا دشمن بننے لگتا ہے کیوں کہ اپنے وجود کو برقرار رکھنے کے لیے اُسے جدوجہد کرنا ہوتی ہے اور کسی ایسے معاشرے میں غیر اخلاقی حرکتیں، جنسی تشدد (Sexual Assault) مختلف جرائم فطری ہیں۔ بات ہے۔ اسلیے کہ اجتماعی طور پر سماجی مسائل کے سبب ایک اجتماعی نفسیات یا

سماجی نفسیات بھی وجود میں آتی ہے جہاں سماجی مسائل کو دیکھتے ہوئے نفسیاتی تجزیے
کیے جاتے ہیں اور یہی ترقی پسندانہ فکر ہے یا مماثلت کا وہ پہلو جو ترقی پسندی اور نفسیاتی
تنقید میں قدر مشترک ہے۔ بہ قول ایڈلر:

"In a civilisation where one man is the enemy of the other for this is what our whole industrialised system means-demoralisation is ineradicable for demoralisation and crime are the by -products of the struggle for our industrialised civilisation "۔

ظاہر ہے یہاں ایک اخلاقی انجماد (Moral Qualm) وجود میں آجاتا ہے۔ لیکن جس
معاشرے میں بھی کسی طبقے میں احساس کمتری جاگے گا وہاں ذہنی طور پر غیر متوازن
لوگ وجود میں آئیں گے۔ یہ لوگ اپنے احساس کمتری کو احساس برتری میں بدلنے کی
کوشش میں جنونی انداز اختیار کر لیتے ہیں اور عموماً پاگل ہو جاتے ہیں یا پھر مجرم بن
جاتے ہیں یا مخصوص قسم کے شاعر ہو جاتے ہیں اس جنون یا Neurosis کا بقول ایڈلر
سبب یہ ہے:

"Every neurosis can be understood as an attempt to free oneself from a feeling of inferiority in order to gain a feeling of superiority ۔"[The practice and principle of idividual psychology_Adler p.23]

اس نظم سے قطع نظر، راشد کے یہاں یوں بھی فکری سطح پر جنسی محرکات
کی کارفرمائی بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے کہ وہ جنسی لذتیت کو صرف جسم کی تسکین کا واحد
وسیلہ اور ذریعہ نہیں مانتے بلکہ روح کی تسکین کا بھی واحد ذریعہ مانتے ہیں۔ مثال کے

طور پر یہ بند ملاحظہ فرمایئے۔ میں جو سر مست نہنگوں کی طرح / اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور / مضطرب رہتا ہوں، مدہوشئ عشرت کے لئے / اور تری سادہ پرستش کے بجائے / مرتا ہوں، تری ہم آغوشی لذت کے لئے / چاندنی میں شیشم کے درختوں کے نیچے اپنے بوسوں سے اپنی روح کا اظہار ہے / یہاں آخری مصرعہ واضح طور پر راشد کے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے اور میرے اول الذکر قول کی تصدیق بھی ہے کہ راشد دراصل جسم اور روح کے تقاضوں کو یکساں سمجھتے ہیں۔ لیکن مزید کچھ کہنے سے قبل، راشد کی ایک اور طویل نظم پیش کرنا چاہوں گا جو جسم اور روح کے انسلاکات کو واضح کرتی ہے۔ جسم ہے روح کی عظمت کے لئے زینۂ نور / منبع کیف و سرور / نارسا آج بھی ہے شوق پرستارِ جمال / آہ! انسان کہ ہے جادہ کش راہِ طویل / روحِ یونان پہ سلام / اک زمستاں کی حسیں رات کا ہنگامِ تپاک / اس کی لذت سے آگاہ ہے کون؟ / ورنہ شب ہائے زمستاں ابھی بیکار نہیں / اور نہ بے سود ہیں ایام بہار / آہ! انسان کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی / حسن بے چارے کو دھوکا سا دیئے جاتا ہے / ذوقِ تقدیس پہ مجبور کیے جاتا ہے / ٹوٹ جائیں گے کسی روز مزامیر کے تار / مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب / ہے یہی حضرت یزداں کے تمسخر کا جواب۔

یہاں بھی وہی بات آئی ہے کہ "جسم ہے روح کی عظمت کے لئے زینۂ نور" اور "جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو!" میں یہاں جسم اور روح کے ارتباط کو پیش کرنے سے قبل یہ ضروری سمجھتا ہوں کہ جسم اور دماغ کے درمیان ارتباط کو پیش کروں ایک سامنے کی مثال تو یہ ہے کہ اگر آپ ایک سادہ کاغذ سامنے رکھ لیجئے ۔اور وہ اگر دونوں طرف سادہ ہے تو آپ کاغذ کے اس طرف لکھئے یا اس طرف، اس کا اثر دونوں طرف نہیں پڑے گا۔ آپ اس پر ایک جانب روغن لگا کر دیکھئے اس کا اثر دوسری جانب بھی نظر آئے گا بالکل یہی حال جسم اور دماغ کا ہے۔ ایسی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں کہ صرف تفکرات (worries) سے ulcer تک ہو جاتا ہے اور مئے نوشی کی کثرت کے سبب ذہنی توازن تک خراب ہو جاتا ہے۔ غرض جسمانی حالات ذہنی

حالات کو اور ذہنی حالات جسمانی حالات کو متاثر کرتے ہیں اور ان پر منحصر ہوتے ہیں بقول راشدؔ، جسم ہی روح کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ایک سوال جو تمام مفکرین کے یہاں ایک قدر مشترک ہے کہ موت کے بعد جسم فنا ہو جاتا ہے؟ تو کیا روح بھی فنا ہو جاتی ہے؟۔اگر نہیں تو روح کس طرح اپنا اظہار کرتی ہے۔ جسم تو نذرِ خاک یا نذر آتش ہو چکا۔ ظاہر ہے روح کے اظہار کا ذریعہ صرف جسم نہیں کچھ اور بھی ہے۔ "یہ کچھ اور بھی" بے حد اہم ہے جسے راشدؔ اہمیت نہیں دیتے۔ جسم ایک لفاف ہے اور روح کو وہ مضمون یا مکتوب جسے ملفوف کرنے کے لیے جسم کو بطور لفاف استعمال کیا گیا ہے۔ لفاف اگر ضائع بھی ہو جائے، مضمون یا مکتوب تو محفوظ ہی کر لیا جاتا ہے۔

اب کچھ انگریزی کی جدید نظمیں بھی دیکھیے جہاں جنسیت جانِ مضمون ہے۔ جیسے کملا داسؔ اور نسیم ایزیکل:

Do you enjoy it? No you have/ to love the
other person, then/ you do/ never
mind,you love my/ breasts, thighs/ but-
tock, don`t you? of course/ you do/ it's
O.K, know, and I love/ your body, too,
though you are/ hardly my cup of tea _

کملا داسؔ کا یہ بند بھی دیکھیے:

Gift him all/ gift him what makes you/
woman/ the scent of long hair/ the musk
of sweat between/ the breasts/ the warm
shock of menstrual/ blood/ and all your
endless female/ hungers.

ان دونوں ہی نظموں میں جنسی خواہشات اور جنسی افعال کا بے باکانہ اظہار

شاعری کا محور ہے۔ ممکن ہے جنسی تعلقات پر عائد کردہ سماجی پابندیاں نئے ذہن کے لئے قابل قبول نہ ہوں اور یہ بھی ممکن ہے کہ نیا ذہن اسے ایک ضرورت سمجھتا ہو اور کسی کی ضرورت تکمیل کو آوارگی کا نام دینا پسند نہ کرتا ہو کہ اس قسم کی جنسی جھنجھلاہٹ عموماً سماج کی پابندیوں سے بھی ہوتی ہے کہ انسان ابھی تک اتنا بیدار نہیں ہوا ہے کہ ان معاملات کو سمجھ سکے۔ جیسے گوڈون (Godwin) کی پالیٹکل جسٹس (Political Justice) میں بھی خلوص فکر نہیں ہے۔ اس لئے کہ اگر وہ عورت اور مرد کے تعلقات پر کسی قسم کی پابندی کا قائل نہ تھا تو اس نے شیلی پر دعویٰ کیوں دائر کیا؟ اگر وہ مخلص ہوتا تو شیلی سے اس لیے ناراض نہ ہو جاتا کہ اس کی لڑکی میری گاڈون کو بھگالے گیا تھا۔ گاڈون کا یہ کارنامہ اس وقت کا ہے جب وہ باپ نہیں بنا تھا۔ اسی لیے پالیٹکل جسٹس بھی جھنجھلاہٹ ہی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ ایسے ہی لوگ جنسی اعتبار سے جنونی بھی نہیں ہو سکتے۔ حالاں کہ جنسی جنونی، صورت شکل سے ظاہر نہیں ہوتے کیوں کہ عام حالات میں یہ بڑے معصوم صورت اور فرشتہ خصلت ہوتے ہیں۔ شرمیلا پن تو ان کے کردار کا جزو لازم ہوتا ہے لیکن جب دورہ پڑتا ہے تو وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔

بہر حال! ہمارے یہاں کچھ ایسے اساتذۂ فن بھی ہیں جنکے یہاں "فاسقانہ شاعری" کا انداز نہیں ہے اور جن کی شاعرانہ عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جیسے کہ فراق گورکھپوری جن کی رائے میں جنس ایک تخلیقی عمل ہے اور جنس انسانی نسل کے ارتقاء اور افزائش کی علامت ہے۔ ممکن ہے اس نظریہ کا تعلق کسی مذہبی فلسفے سے بھی ہو کہ بعض مفکرین کی نظر میں جنس ایک مقدس جذبہ ہے۔ بہر حال! فراق نے اپنے ایک مکتوب میں لکھا ہے کہ:

> "......پھر بھی مجھے اس کا اعتراف ہے کہ میری ذاتی زندگی بہت حد تک جنسیت زدہ رہی ہے اور ہے۔ جنسیت سے چھٹکارا پانے کے بدلے میں نے اسے شعوری اور وجدانی طور پر گہرا بنانے کی کوشش

کی ہے۔ میری جنسی زندگی کو اس بات سے نہیں سمجھا جاسکتا کہ کن
کن سے میرے تعلقات ہیں۔ ان تعلقات کو میں نے کس طرح ہضم
کیا ہے جنسیت کو کتنا لطیف اور رنگین بنا سکا ہوں۔ پاکیزگی جنسی تعلق
سے بچنے کا نام نہیں ہے۔ بلکہ اس تعلق کو وجدانیت اور جمالیاتی
صفات سے متصف کرنے کا نام ہے۔"

[فراق کے خطوط بہ نام محمد طفیل۔ مدیر نقوش لاہور جولائی اگست ۵۴ء]

یہی جمالیاتی حسیت ان کی شاعری کو فنی سطح پر مستحکم کر دیتی ہے۔ رہی بات جنس کو ایک مقدس جذبہ تسلیم کرنے کی تو وہ اسی وقت ممکن ہے جب جنس کا صحیح تصور بھی ذہن میں ہو کہ ہر وہ کام ثواب ہے جس جائز طور پر نہ کرنے کی صورت میں انسان کسی نہ کسی گناہ کا مرتکب ہو جائے کہ ثواب کا ہر تصور، کسی نہ کسی گناہ سے بچنے کے لئے اور اخلاقیات کا صحیح مفہوم غیر اخلاقی باتوں کو سمجھنے سے ہی صاف ہوتا ہے اگر ہم خشک اخلاقی پہلو پر مصر ہیں تو ہمیں لبِ دریائے معاصی تک پہنچنا ہی ہوگا۔

اب ایک بات اور کہ اگر جمالیاتی حسیت، فن کے لئے لازمی شئے ہے تو پھر اس کا احساس ترقی پسند شاعروں سب سے زیادہ فیض کو ہے کیوں کہ فیض بھی رومان سے ہجرت کر کے حقیقت تک آئے ہیں۔ لیکن اس تخلیقی سفر میں زادِ راہ کے طور پر انہوں نے جمالیاتی وجدان کو منتخب کیا ہے اور یہ جمالیاتی اجدان، ان کے یہاں بہ درجۂ اتم موجود ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ بات صرف فراق کے حصہ میں نہیں آئی۔ اور بھی نام ایسے نکل آئیں جو اسی معیار اور اسی میزان پر پورے اترتے ہوں۔ جیسے فیض کی ایک نظم ہے "میرے ندیم" جس کا ایک بند یہ ہے ؎ وہ ناصبور نگاہیں، وہ منتظر راہیں / وہ پاسِ ضبط سے دل میں دبی ہوئی آہیں / وہ انتظار کی راتیں طویل، تیرہ و تار / وہ نیم خواب شبستاں، وہ مخملی باہیں / کہانیاں تھیں، کہاں کھو گئی ہیں میرے ندیم
فیض یہاں دوری کے احساس کے باوجود تمام تر کیفیات لذتیت سے ہم مزاج اور ہم آشنا ہیں۔ یہی وجدان اور جمالیاتی احساس کا رچاؤ، فیض کو سماجی حقائق کے اظہار میں بھی

دوسرے تمام معاصرین سے ممتاز اور ممیز کرتا ہے اور فنکارانہ حسن کا بھی بڑا سبب یہی ہے لیکن راشد کے یہاں اسی کی کمی کھٹکتی ہے اور اسے تنقیدی سطح پر محسوس بھی کیا گیا ہے۔ یہ فرق بڑے ہی صاف اور خوبصورت انداز سے خلیل الرحمن اعظمی نے بھی اس طرح بیان کیا ہے۔ "راشد اور فیض غالباً جدید شاعری میں ذہن کا عنصر داخل کرنے کے ذمے دار ہیں...... لیکن فیض اور راشد میں دو حیثیتوں سے فرق نمایاں ہے۔ ایک تو فیض کا اسلوب ہندوستانی شاعری کے لئے بالکل اجنبی نہیں ہے کیوں کہ اس میں قدیم ادب کی بہت سی روایتوں کا زیر و بم سنائی دیتا ہے۔ دوسرے فیض کا نقطۂ نظر اثباتی ہے اور وہ زندگی کے تلخ حقائق کو انگیز کر کے اس میں ایک صحت مند زاویۂ نظر پیدا کر سکتے ہیں۔ بر خلاف اس کے راشد کا اسلوب بغاوت کا اعلان ہے۔ ایسی بغاوت جس کی محرک ان کی شکست خوردگی ہے۔"

[اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک خلیل الرحمن اعظمی ص ۱۳۸]

نیا ذہن تمام نئے رجحانات کے باوجود، فیض اور راشد سے متاثر ہے۔ جس طرح یہ طے ہے کہ ہر عہد اپنا تنقیدی ذوق خود بنالیتا ہے اسی طرح یہ بھی سچ ہے کہ نیا ذہن زندگی کے حقائق کو اپنے طور پر دیکھنے کی کوشش کرتا ہے اور زندگی کے نئے تجربے بھی سامنے آ رہے ہیں۔ یہ نئے تجربے ماضی کے تجربوں سے مختلف ہیں۔ اس کے علاوہ فن میں بھی نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ غرض یہ کہ جدید طرز احساس یا جدید طرزِ فکر نے قدیم کو بھی جدید طرز فکر کی روشنی میں دیکھنا شروع کر دیا ہے۔ نفسیاتی تنقید بھی اب ایک اہم اور جدید رجحان ہے جسے Psycho = Analysts نے سائنٹفک شکل دے کر، تنقید کو ایک نئے موڑ سے آشنا کر دیا ہے۔ اردو میں بھی اس سلسلے کی کاوشیں جاری ہیں حالاں کہ اب بھی اس میں خاطر خواہ کام نہیں ہو سکا ہے۔

☆☆☆

بنام شاہدِ نازک خیالاں

دنیا میں ہر قسم کے جبر اور تشدد ہوئے، انسانیت سوز اور روح فرسا واقعات دیکھے گئے اور انسانی حقوق کی پامالی خاموشی سے برداشت کی گئی...... مگر جزا اور سزا کا فیصلہ صرف قیامت پر اٹھا رکھا گیا...... فیضؔ قصۂ زمیں بر سر زمیں کے اسی لئے بجا طور پر قائل ہیں اور یہ اجتہادی فکر ہے:

الم نصیبوں جگر فگاروں / کی صبح افلاک پر نہیں ہے / جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں / سحر کا روشن اُفق یہیں ہے / یہیں پہ غم کے شرارے کھِل کر / شفق کا گلزار بن گئے ہیں / یہیں پر قاتل دکھوں کے تیشے / قطار اندر قطار کرنوں / کے آتشیں ہار بن گئے ہیں / یہ غم جو اس رات نے دیا ہے / یہ غم سحر کا یقیں بنا ہے / یقیں جو غم سے کریم تر ہے / سحر جو شب سے عظیم تر ہے / .... [ملاقات]

یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ قصۂ زمیں بر سر زمیں کا یہ تصور فیضؔ کے یہاں اور جگہوں پر بھی ملتا ہے۔ مثال کے طور پر فیضؔ ہی کی ایک نظم کے یہ مصرے دیکھئے

پڑیں گے دار و رسن کے لالے / کوئی نہ ہوگا جو بچالے / جزا سزا سب یہیں پہ

ہو گی / یہیں عذاب و ثواب ہو گا / یہیں سے اُٹھے گا شورِ محشر / یہیں پر روزِ حساب ہو گا
اور اسی طرح یہ شعر بھی دیکھیے:

ذکرِ جنت بیانِ حور و قصور
بات گویا یہیں کہیں کی ہے

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ قصۂ زمیں بر سر زمیں، فیض کی اجتہادی فکر ہے اور اس کا خلاقانہ استعمال اُن کی نظموں اور غزلوں میں مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہے۔

ان کی نظم "ملاقات" میں جو اوّلالذکر بند ہے اس پر توجہ کیجیے تو محسوس ہو گا کہ یہاں دو متضاد قوتیں کار فرما ہیں۔ ایک تو وہ والہانہ وابستگی ہے جو شاعر کو اپنے نصب العین کی طرف ہے دوسری طرف ایک کافر کشش محبوب کی ہے کہ محبوب سے والہانہ محبت ہے اور پھر وفا کا عہد ہے اور اس عہد وفا کے نباہ کی فکر بھی ہے۔ یہ دونوں ہی جان لیوا قوتیں ہیں اور یہ درونِ ذات کام کر رہی ہیں۔ دونوں ہی طرف کشش ہے اور احساسات کا یہ تصادم ہی اصل ٹریجڈی ہے کہ یہ تصادم ہی ٹریجڈی کی وجہ (Cause) ہے اور یہی تصادم تمام تر مصائب و آلام (Sufferings) کی جڑ میں ہے اور ہر چند کہ یہ ایک دلچسپ داستان ہے مگر اس داستان کو سنیے تو ہمدردی اور خوف (Pity and fear) کے ملے جلے احساسات جاگتے ہیں: مگر اسی رات کے شجر سے / یہ چند لمحوں کے زرد پتے / گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں / الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں / اسی کی شبنم سے خامشی کے / یہ چند قطرے تری جبیں پر / برس کے ہیرے پرو گئے ہیں۔

جہاں نصب العین کے حصول کی فکر زندگی کی داستان بن جائے وہاں محبوب کی محبت، پیمانِ وفا کی مجبوری اور ان کے علاوہ آدابِ دلبری بھی اس لئے ضروری ہے کہ محبوب کی موجودگی نے پژمردہ تمناؤں کو تازگی اور آرزوؤں کو چمک بخشی ہے۔ اس کا ثبوت یہ کہ یہ زرد زرد پتے یا افسردہ تمنائیں گیسوؤں میں الجھ کر گلنار

ہو گئی ہیں اور تیری عرق آلود پیشانی نے شبنم کے ان قطروں کو ہیروں کی طرح پرو کر تیرے گیسوؤں کو اور بھی چمکا دیا ہے۔ ظاہر ہے اگر محبوب سے عہدِ وفا استوار نہ ہوتا تو نصب العین کے حصول میں کوتاہی ہو جاتی۔

حالانکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ہماری زندگی قبر کی مانند تاریک ہے: بہت سیاہ ہے یہ رات لیکن / اسی سیاہی میں رونما ہے / وہ نہر خوں جو میری صدا ہے / اسی کے سائے میں نور گر ہے / وہ موجِ زن جو تری نظر ہے / وہ غم جو اس وقت تیری بانہوں / کے گلستاں میں سلگ رہا ہے / وہ غم جو اس رات کا ثمر ہے / کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں / کی آنچ میں تو یہی شرر ہے / وہ موج زن جو تیری نظر ہے، وہ نہر خوں جو میری صدا ہے / اور وہ اسی سیاہی میں رونما ہی نہیں بلکہ شاخِ گل کی طرح گلستاں بکنار تیری بانہیں بھی ہیں جو پیار سے میرے گلے میں پڑتی ہیں اور وہی بانہیں تو موجودہ روح فرسا حالات میں آتشِ غم والم سے سلگ رہی ہیں اگر یہ کچھ دن اور یوں ہی تپتی رہیں تو دہکتے دہکتے شرر فشاں ہو جائیں گی جس کا انجام سوا، اس کے اور کیا ہوگا: ہر اک سیہ شاخ کی کماں سے / جگر میں ٹوٹے ہیں تیرے جتنے / جگر سے نوچے ہیں اور ہر اک / کا ہم نے تیشہ بنالیا ہے۔

ظاہر ہے دل میں پیوست ہوئے آہوں کے تیر سینے سے نوچے یا کھینچے (یہاں کھینچے زیادہ مناسب لگتا ہے) جائیں گے اور ان سے تیشے کا کام لیا جائے گا، کوہ کنی کی جائے گی اور زیادہ درشتی برتی جائے گی۔ لیکن فیض بہر حال قصہ ُزمیں بر سرِ زمیں کے قائل ہیں اسی لئے ایک بات یہ بھی ہے کہ یہی غم کے شرار کھل کر گلزار بنائیں گے اور غم کی شبِ تاریک صبحِ فردا میں بدل جائے گی۔

اس نظم کے بے حد اہم پہلوؤں پر لکھنے سے پہلے یہ عرض کردوں کہ یہاں تناؤ یا تصادم زبردست ہے جو خارجی عوامل کی صورت میں بھی ہے اور داخلی احساسات کی سطح پر بھی ہے۔ پھر بھی یہ ایک ٹریجیڈی ہے اس لئے یہاں تناؤ یا تصادم مخالف اور متضاد نہیں رہتا یا مخالف اور متضاد رہنے کے باوجود یک جہت ہو کر وحدت کا حامل بن

جاتا ہے۔ اس ٹریجیڈی کو جو اس نظم میں ہے نغمے کی طرح دیکھنا غلط نہیں کہ اس میں تناؤ کا ایک ایسا Pattern اور انداز ہے جو بالآخر حل ہو جاتا ہے اور یہ مختلف قسم کی آوازیں تیز اور مدھم ہوتی ہوئی ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ اس نظم کا ہر بند ایک نغمے کی صورت ہے اور یہ چھوٹا نغمہ بھی تصادمات کا ایک ایسا انداز لئے ہوئے ہے جو شروع ہوتا ہے، پروان چڑھتا ہے اور انجام کار حل ہو جاتا ہے یا دوسرے لفظوں میں ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ فرانسیسی علامت نگاروں کے یہاں جو شاعری کے ڈھانچے اور موسیقی کے اتار چڑھاؤ کے درمیان اتنی بحث ہے وہ دراصل یہی مخصوص اور مشترک انداز ہے۔

شاعری یا کوئی بھی فن نہ تو صرف رومانیت ہے، نہ صرف جمالیات، نہ اشاریت اور نہ ہی اس کا تعلق سقراط کے ماقبل یونانی فلسفے سے ہے۔ ویسے بھی شاعری میں ارکان کے تاکیدی یا غیر تاکیدی ہونے سے کچھ خاص فرق نہیں پڑتا اور کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ آہنگ اوزان و عروض، انحرافات اور زحافات اور ان سب کے لئے اعداد و شمار وغیرہ سے شاعری کی روح تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ یہ بھی درست ہے کہ نغمگی یا موسیقیت بھی صوتیات سے منسلک نہیں اور چند نام نہاد حروف اور ان کی ادائیگی یا ان کی ہم آہنگی بھی نہیں...... بلکہ صرف آواز اور مفہوم کا ربط ہے کہ ہر لفظ کا اپنا ایک مفہوم ہوتا ہے اور اس کی اپنی آواز بھی...... جہاں آواز و مفہوم میں ربط قائم ہو جائے اور جسم و جان کا گہرا رشتہ بن جائے...... نغمگی یا موسیقیت از خود وجود میں آجائے گی۔ شاعر کو بے رحم زمانے کے جبر و استبداد سے سمجھوتہ کئے بغیر اپنی شخصیت اور انفرادیت برقرار رکھنا ہے اور اپنی شخصیت کے گہرے نقوش، اپنے الفاظ اور ان کے استعمال سے، اپنے فن پر کچھ اس طرح ثبت بھی کرتے جانا ہے کہ اگر ٹریجڈی فن کی بلند ترین شکل بھی تسلیم کر لی جائے تب بھی ٹریجڈی کی روح، نظم میں نہیں مل سکے...... اس لئے اس کی روح 'شاعری کی روح' کے ساتھ دھڑکتی ہے۔

عنوان چشتی کا قول ہے کہ "فیض کے یہاں مصرعہ کا تصور بھی بدلا ہے۔

انگریزی میں مصرعۂ مسلسل (Runon-line) ایک ایسا مصرعہ ہوتا ہے جس میں خیال، جذبہ یا فکر بے روک ٹوک دوسرے اور تیسرے مصرعے تک بہتا چلا جاتا ہے اور نظم کے دو یا تین مصرعے الگ الگ اکائی نہ رہ کر ایک مکمل اکائی یا وحدت بن جاتے ہیں ۔یہ طویل مصرعہ مساوی الارکان بحر کے اصول کے تحت دو تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ مصرعے اصول بحر کے کے مطابق صحیح ہوتے ہیں مگر مفہوم اور قواعد کے نقطۂ نظر سے اپنی انفرادی حیثیت میں نا تمام یا مبہم ہوتے ہیں۔ فیضؔ کی نظم "ملاقات" میں مصرعۂ مسلسل کا بار بار اعادہ کیا گیا: یہ رات اس درد کا شجر ہے / جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے / عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں / میں لاکھ مشعل بکف ستاروں کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں / ہزار مہتاب اس کے سائے / میں اپنا سب نور رو گئے ہیں اس ٹکڑے میں تیسرا، چوتھا اور پانچواں نیز چھٹا اور ساتواں مصرعہ باہم مربوط ہے۔"

[فیضؔ۔ توسیع روایت کا شاعر۔ عنوان چشتی۔ نگار۔ جلد ۶۰ شمارہ ۹ ص ۱۴۱]

عنوان چشتی کی ژرف نگاہی یقیناً قابل ستائش ہے۔ شعری جمالیات میں ہیئت کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن یہاں موضوع نظم کے پور پور سے ابھر رہا ہے اسے منہا کر دیجیے، نظم برباد ہو جائے گی کہ یہ ہیئت موضوع سے ہے کہ یہ مصائب اس درد (نصب العین پر جاں نثاری) کی تعبیر ہیں جو فرد سے عظیم تر ہے۔ میں ہوں یا تم ہو یا ہماری باہمی محبت اور اخلاص ہو...... یہ تمام باتیں اس نصب العین یا مقصدِ عظیم پر قربان ہیں۔ لاتعداد نوجوان ایسے ہوں گے جن سے معلوم نہیں کیسی کیسی امیدیں وابستہ ہوں گی۔ یہ سب نوجوان فیضؔ کی بانکی سجیلی زبان میں مشعل بکف ستاروں کے تابندہ و تابناک کارواں تھے۔ اور یہ تاریکیوں میں گم ہو گئے۔ مشعل بکف ستاروں کی حد تک بات ہوتی تو کیا تھا۔ بات تو یہ بھی ہے کہ ہزار مہتاب کرنوں کی شکل میں اپنا سب نور رو چکے ہیں۔ کرنوں سے آنسوؤں کی طرف اشارہ صاف ہے۔ لیکن یہ تہ داری اور معنویت موضوع سے کچھ الگ نہیں ہے۔

ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ اگر میر انیسؔ نے ایک رنگ کے مضمون کو سو

رنگ میں باندھا ہے اور بقول جگن ناتھ آزاد علامہ اقبال نے سو رنگوں کو ایک رنگ میں باندھا ہے تو پھر فیض نے کیا کیا ہے؟ یہ ایک ناگزیر سوال ہے؟ اردو شاعری کی مساوی الارکان بحر اور قوافی کی جھنکار، فیض اور اقبال دونوں ہی کو پسند ہیں۔ اب ذرا اس مسدس کو بھی دیکھئے:

تلوار تیری دہر میں نقادِ خیر و شر — بہروز، جنگ توز، جگر سوز، سینہ ور
رایت تیری سپاہ کا سرمایۂ ظفر — آزردہ، پر کشادہ، پری زادہ، یم سپر
سطوت سے تیری پختہ جہاں کا نظام ہے
ذرے کا آفتاب سے اونچا مقام ہے

آزادیٔ زبان و قلم ہے اگر یہاں — سامانِ صلحِ دیر و حرم ہے اگر یہاں
تہذیبِ کاروبار اہم ہے اگر یہاں — خنجر میں تاب، تیغ میں دم ہے اگر یہاں
جو کچھ بھی ہے عطائے شہِ محترم سے ہے
آبادیٔ دیار ترے دم قدم سے ہے

ہندوستاں کی تیغ ہے فتاحِ ہشت باب — خوں خوار، لالہ بار، جگر دار برق تاب
بے باک، تابناک، گہر پاک، بے حجاب — دل بند، ارجمند، سحر خند، سیم ناب
یہ تیغِ دل نوازا گر بے نیام ہو
دُشمن کا سر ہو اور نہ سودائے خام ہو

بقول جگن ناتھ آزاد "آج اگر میر انیس ہوتے تو اس بند کی داد دیتے اور اس لیے دیتے کہ اقبال نے ایک ہی بات کو چودہ بار بیان کیا ہے اور خالص شاعرانہ انداز بیان کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا ہے۔ لیکن یہ اندازِ بیان اقبال کے مزاج کے ساتھ لگا نہیں کھاتا۔ یہ ایک پھول کو سو رنگ سے باندھنے کی بات اقبال کے دل کو نہیں لگتی۔ اقبال تو جب منظر نگاری بھی کرتے ہیں تو ایک بات کہہ کر اسے پھر نہیں دہراتے اور بات کو محض حسن بیان کی خاطر نہیں بڑھاتے۔ وہ صرف اتنا کہہ کے:

وادیٔ کہسار میں غرق شفق ہے سحاب — لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب

یا

قلب و نظر کی زندگی، دشت میں صبح کا سماں چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
آگے بڑھ جاتے ہیں۔ عظیم خیالات کو خالص بناتے چلے جاتے ہیں اور جو بات کہنا ہوتی
ہے وہ کہہ کے اپنی نظم ختم کرتے ہیں۔ منظر نگاری اقبالؔ منظر نگاری کے لئے نہیں
کرتے بلکہ اپنی بات کہنے کے لئے منظر نگاری سے ماحول آفرینی کا کام لیتے ہیں"

[اقبالؔ اور اصناف نظم۔ جگن ناتھ آزاد۔ روح ادب جلد ۵۔ شمارہ ۲۲۔ صفحہ ۲۷]

بات یہی ہے کہ منظر نگاری، صرف منظر نگاری کے لئے کرنا، اقبالؔ کے
یہاں بقول جگن ناتھ آزادؔ نہیں ہے اور یہ کام یا کرشمہ مثنوی یا ترکیب بند کے ذریعے
سے ہی رونما ہو سکتا ہے۔ میں اقبالؔ کی بات نہیں کرتا، بلکہ یہ کہتا ہوں کہ کوئی
شاعر، منظر نگاری، صرف منظر نگاری کے لیے کرے تو کیا اس میں شعری حسن پیدا نہ
ہو گا؟ فنی اعتبار سے بھی میری رائے میں کسی بھی نظم کی جملہ خصوصیات میں سے ایک
اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ نظم مربوط اور مسلسل ہوتی ہے اور تخلیقی تحرک آخر تک
برقرار رہتا ہے اور جس منظر کی منظر نگاری شاعر کرنا چاہتا ہے وہ منظر نظم کے پور پور
سے ابھرتا ہوا محسوس ہونے لگتا ہے۔ اسے منہا کر دیجئے، نظم برباد ہو جائے گی کہ منظر
نگاری کی تعریف یہی ہے کہ منظر آنکھوں کے سامنے چلتا پھرتا دکھائی دے۔ میں ایک
مثال پیش کرتا ہوں۔ فیضؔ کی مشہور نظم ہے "آہستہ" ــ رہ گزر، سائے شجر، منزل و
در حلقۂ بام / بام پر سینۂ مہتاب کھلا، آہستہ / جس طرح کھولے کوئی بند قبا، آہستہ / حلقۂ
بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل / نیل کی جھیل / جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا
حباب / جس طرح دور کسی خواب کا نقش / بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگ
شباب / جس طرح دور کسی کا نقش / آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ / دل نے دہرایا کوئی
حرف وفا آہستہ / تم نے کہا آہستہ / چاند نے جھک کے کہا اور ذرا آہستہ۔

اس نظم کا حسن یہ ہے کہ "آہستہ" کی تکرار تو ہے لیکن نظم کا تحرک برقرار
رہتا ہے۔ دھیمے پن کی آواز تو محسوس ہوتی مگر سارا منظر نظروں کے سامنے پھرنے لگتا

ہے ۔ اسے کہتے ہیں Virtual imagery الفاظ پر خیال کا دباؤ نہیں اور جذبہ خود الفاظ کو دباتا ہو ۔ ایسا بھی نہیں۔ اس لئے کہ ہر لفظ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظ اور اس کے مفہوم سے متعین ہے مگر اس کے باوجود مکمل طور پر وابستہ بھی۔ جذبہ اور خیال الفاظ کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ بڑھ رہے ہیں اور ہر حرکت مابعد کے بعد نمودار ہو رہی ہے پھر یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ نظم کا کوئی لفظ تسلسل سے الگ نہیں۔ نظم میں اس انداز سے تسلسل کا ہونا کہ اس کا خلاصہ ممکن نہ ہو، اصل حسن یہی ہے اور ہیئت کا راز بھی یہی ہے کہ وہ شئے وجود میں آئے جس کا خلاصہ ممکن نہ ہو۔ شاعرانہ کیفیت بڑی بے قائدہ، بے ناعتباری، اضطراری اور زود شکن ہوتی ہے۔ یہ کیفیت جس طرح اتفاق سے پیدا ہوتی ہے اسی طرح فوراً غائب بھی ہو جاتی ہے، اسی لئے صرف اس کیفیت کا پیدا ہونا شاعری کے لئے کافی نہیں۔ شاعری چاہے حسیات سے کتنی ہی مالامال کیوں نہ ہو اور خواہ جذبات کی اس میں کتنی ہی فراوانی کیوں نہ ہو اور خواہ کتنی ہی وارفتگی کیوں نہ ہو پھر بھی یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے کیوں کہ اصلاً وہ ایک جذبہ ہوتا ہے جو اپنے آپ کو ظاہر کرنے کے لئے بیتاب ہوتا ہے۔ صوفی اور عاشق ممکن ہے سکوت پر قناعت کر لیں لیکن شاعر کی فکر سخن خارجی دنیا میں کسی نئی چیز کے اضافے کی متقاضی ہوتی ہے۔ اس نئی چیز کو پیدا کرنے کے لئے جو قوتیں استعمال کی جاتی ہیں وہ عقل سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ شاعر، صرف شاعرانہ کیفیت کا تجربہ نہیں کرتا بلکہ دوسروں کے اندر بھی ایک شاعرانہ کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اب رہی بات نرم آہنگی یا بلند آہنگی کی تو یہ بات بھی بہر حال سچ ہے کہ فیض کی اکثر نظموں کا آہنگ نرم ہے اور اقبال کی اکثر نظموں کا آہنگ بلند ہے لیکن یہ بھی طے ہے کہ نرم آہنگ یا بلند آہنگ موضوع سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتے۔ اقبال اور فیض کی اکثر نظموں کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ ہر نظم سے موضوع پور پور سے پھوٹ رہا ہے۔ اسے منہا کر دیجئے نظم برباد ہو جاتی ہے۔ جو

لوگ موضوع سے صرف نظر کرتے ہیں اور جن کا ایمان صرف انفرادیت پر ہے اور یہ انفرادیت محض ہیئت اور اسلوب کے حوالے سے قائم ہوتی ہے انہیں کبھی یہ بھی تو دیکھنا ہی ہوگا کہ اقبال اور فیض نے اپنے اسلوبیاتی نظم میں اپنے موضوع کو اس طور پر انگیز کر لیا کہ ان میں کہیں بین السطور دوری کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اقبال اور فیض کی نظموں کا ارتکاز اور ایجاز...... غیر متعلق جذبوں اور ثانیوں کو بمشکل ہی گوارہ کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ نظم، نظم نہ ہو کر ایک روحانی تجربہ بن جاتی ہے۔ میری یہ سخن گسترانہ باتیں "شاعری برائے موضوع" کے مخالفوں کو اگر بری لگیں تو یہ عرض کردوں کہ "شاعری برائے موضوع" اچھی شئے ہو کہ نہ ہو مگر "موضوع برائے شاعری" بہر حال ضروری ہے کہ شاعری خواہ وہ کوئی بھی ہو، کہیں کی بھی ہو، کسی نہ کسی موضوع کو لے کر چلتی ہے۔ اسی طرح "موضوع برائے ہیئت" اور "ہیئت برائے موضوع" بھی دو الگ باتیں ہیں اور ان دونوں کے الگ الگ امکانات یقیناً ہیں۔

تجربہ کرنے سے بھی ہیئت وجود میں آجاتی ہے اور ہیئت برقرار رکھنے کے لئے بھی تجربے کئے جا سکتے ہیں۔ ہم کیا چاہتے ہیں؟ تجربے برائے بقائے ہیئت یا ہیئت برائے تجربہ؟ ہم نے ترقی پسندی سے جدیدیت تک کے اس طویل ذہنی اور فکری سفر میں کیا کارنامے کئے ہیں؟ ہیئت کے تجربے کئے ہیں؟ یا پھر تجربے کی ہیئت کی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ جو کچھ بھی تھا وہ صرف تجربہ برائے تجربہ تھا؟ ترقی پسند تنقید یا ترقی پسند تحریک کے دو الگ پہلو ہمارے سامنے ہیں۔ ایک تو ادبی پہلو ہے دوسرا سیاسی۔ لیکن ترقی پسند تحریک صرف ایک تحریک نہیں ایک اسلوبیاتی تنظیم بھی ہے اور یہ نظریاتی وابستگی یا یا بستگی سے الگ ہٹ کر بھی دیکھنے کی چیز ہے کہ جب محکومی اور استحصال کو اس کے معاشی اور معاشرتی تناظر اور تادیبی کاروائیوں کے سیاق میں دیکھنے کی کوشش کی جائے گی تو شاعر اپنی ذات کے خود ساختہ حصار یا خول سے باہر نکل آئے گا اور اجتماعی انسانیاتی منظر میں انضمام کے لئے بیقرار ہو جائے گا۔ رجائی کردار بھی ایسی حالت میں اپنے ماضی کے تنگ حوصلہ حصاروں کو توڑ کر ان ثانیوں تک پہنچ جاتا ہے۔

اب ایک اور اچھی سی نظم دیکھیے۔ تم نہ آئے تھے تو ہر چیز وہی تھی کہ جو ہے / آسماں حدِ نظر، راہگذر، راہگذر، شیشہ ٔ مئے / اور اب شیشہ ٔ مئے، راہگذر، رنگ فلک / رنگ ہے دل کا میرے خونِ جگر ہونے تک / چمپئی رنگ کبھی راحتِ دلدار کا رنگ / سرمئی رنگ کہ ہے ساعتِ بیزار کا رنگ / زرد پتوں کا، خس وخار کا رنگ / سرخ پھولوں کا، دہکتے ہوئے گلزار کا رنگ / گلزار کا رنگ، لہو رنگ، شبِ تار کا رنگ / آسماں راہگذر، شیشۂ مئے / کوئی بھیگا ہوا دامن، کوئی دکھتی ہوئی رگ / کوئی ہر لحظہ بدلتا ہوا آئینہ ہے / اب جو آئے ہو تو ٹھہرو کہ کوئی رنگ، کوئی رُت، کوئی شئے / ایک جگہ پر ٹھہرے / پھر سے اک بار ہر اک چیز وہی ہے کہ جو ہے / آسماں حدِ نظر، راہگذر، راہگذر، شیشہ مئے، شیشہ شیشہ ٔ مئے / اب ذرا غور تو کیجئے کہ یہاں "دلدار" "بیزار" "گلزار" اور "تار" وغیرہ قوافی ہیں اور یہ بھی صحیح ہے کہ مساوی الارکان مصرعے بھی کثیر تعداد میں ہیں۔ اس لئے یہ آزاد نظم نہیں ہے مگر یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ قوافی کے جھنکار کے تسلسل اور ان کے آہنگ سے صوتی فضا بنتی ہے۔ قوافی کو ہر خوش فکر شاعر بے حد عزیز رکھتا ہے اور قوافی کے امکانات کی تلاش اور جستجو بھی اسی کا جزو ہے۔ اب رہی بات اصنافِ نظم کی تو اقبال نے اپنی نظموں میں جن اصناف کو برتا ہے وہ ہیں مسدس، قطعہ، مخمس، مثنوی، ترکیبِ بند اور رباعیات اور بقول جگن ناتھ آزاد نقشہ یوں بنتا کہ مسدس ۱۵، مربع -۱، ترکیب بند ۳۶، قطعات بانگِ درا میں ۶۱، بالِ جبریل میں ۷۴، ضربِ کلیم میں ۱۶۹، اور ارمغانِ حجاز میں ۷۔

فیض کی نظموں میں ہیئتی تجربات کو سامنے رکھیے تو بقول عنوان چشتی ـــــ

(۱) فیض نے اردو اور انگریزی شاعری کی روایتی ہیئتوں میں بہت کم نظمیں لکھی ہیں۔ غزل کی ہیئت میں ایک اور مثنوی کی ہیئت میں ایک نظم ہے اسٹنزا فارم میں چند نظمیں ہیں۔

(۲) فیض نے آزاد اور معریٰ نظم نہیں لکھی۔ البتہ بعض نیم معریٰ اور نیم آزاد نظمیں ضرور ملتی ہیں مگر ان میں قوافی کا غیر روایتی اہتمام ملتا ہے۔

(۳) فیضؔ کے یہاں مصرعہ، مسلسل کا اثر محض ایک نظم میں ملتا ہے۔ چونکہ وہ اردو عروض کی روایتِ وزن کے دلدادہ ہیں جس میں مصرعے مساوی اوزان کے ہوتے ہیں اس لئے وہ اس روایت کو جسے مصرع مسلسل کہتے ہیں باقی نہ رکھ سکے۔

(۴) فیضؔ کے یہاں اردو عروض سے ایک جگہ انحراف ملتا ہے اور وہ ان کی نظم "روشنیوں کا شہر" میں ہے جو سرسی چھند میں ہے مگر اس کا آہنگ بھی اردو عروض کے آہنگ کے مماثل ہے اور اس میں بھی مصرعے مساوی الارکان ہوتے ہیں، قوافی کی پابندی بھی ہوتی ہے اس لئے یہ چھند ذرا سی تبدیلی سے بحر اور قوافی اور بند کے اصولِ سہ گانہ کے مطابق ہے۔

(۵) فیضؔ کی بیشتر نظموں میں مساوی الارکان مصرعے، قوافی اور بندوں کا اہتمام ملتا ہے۔ یہ چاروں باتیں ان کی نظموں میں آہنگ کے عنصر اور اس کی کیفیت کو بڑھاتی ہیں۔ فیضؔ نے حروف، الفاظ اور تراکیب کے آہنگ سے بھی استفادہ کیا ہے۔

ان کی نظموں کے ہیئتی تجزیے کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ فیضؔ کی بیشتر شاعری غیر رسمی ہیئت میں ہے۔ مگر ان کی ساری نظموں میں بحر، قوافی اور بند کا اہتمام ملتا ہے اور جو اردو شاعری کی روایت ہے۔

[فیضؔ...... توسیع روایت کا شاعر۔ عنوان چشتی]

ایک بات تو صاف ہو گئی کہ فیضؔ روایات کا احترام کرتے ہیں اور بے بنیاد تجربوں کو مسترد بھی کرتے ہیں۔ بس یہیں پر جدیدیت سے انحراف سامنے ہے کہ یہ دونوں ہی باتیں فی الواقع جدیدیوں کے یہاں عنقا ہیں۔ فیضؔ کی شاعری میں متلاطم بحریں ہیں اور ان کی مترنم صورتیں بھی موجود ہیں۔ فیضؔ کی ایک مشہور نظم ہے "میرے ندیم" جس کا ایک بند یہ ہے:

وہ ناصبور نگاہیں وہ منتظر راہیں / وہ پاسِ ضبط سے دل میں دبی ہوئی آہیں / وہ انتظار کی راتیں طویل، تیرہ و تار / وہ نیم خواب شبستان وہ مخملی باہیں / کہانیاں تھیں، کہاں کھو گئی ہیں میرے ندیم۔

دیکھنے کی بات تو یہ بھی ہے کہ یہاں دوری کے احساس کے باوجود، تمام ترکیفیات لذّتیت سے ہم مزاج اور آشنا ہیں۔ یہی وجدان اور جمالیاتی احساس کا رچاؤ، فیضؔ کو سماجی اور سیاسی مسائل کے اظہار میں بھی دوسروں سے متمائز کر دیتا ہے جیسے کہ ن.م. راشدؔ کی شاعری میں ہیئتی سطح کا فرق تو بہت کم ملے گا مگر اصل فرق دو مختلف سطحوں پر ہے کہ بقول خلیل الرحمن اعظمی...... "راشدؔ اور فیضؔ غالباً جدید شاعری میں ذہن کا عنصر داخل کرنے کے ذمہ دار ہیں... لیکن فیضؔ اور راشدؔ میں دو حیثیتوں سے نمایاں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک تو فیضؔ کا اسلوب ہندوستانی شاعری کے لئے بالکل اجنبی نہیں ہے کیونکہ اس میں قدیم ادب کی بہت سی روایتوں کا زیر و بم سنائی دیتا ہے، دوسرے فیضؔ کا نقطۂ نظر اثباتی ہے اور وہ زندگی کی تلخ اور سنگین حقائق کو انگیز کر کے اس میں ایک صحت مند زاویۂ نظر پیدا کر سکتے ہیں۔ بر خلاف اس کے راشدؔ کا اسلوب بغاوت کا اعلان ہے اور ایسی بغاوت جس کی محرک ان کی شکست خوردگی اور کلبیت ہے۔"

[ترقی پسند ادبی تحریک............ خلیل الرحمن اعظمی...... ص۱۳۸]

فیضؔ نے انگریزی شاعری کی روایتوں کی روح کو اس طرح جذب کر لیا ہے کہ وہی روایتیں، فیضؔ کی شاعری میں حلول کر کے مشرقی فضا بنا دیتی ہیں اور یہ بات لطف سے خالی نہیں ہے کہ انگریزی شاعری بھی عروض کی روشنی میں پرکھی جاتی ہے ہر چند کہ ان کے میعار اور میزان مختلف ہیں مگر واضح ہیں۔ صرف ایک مثال دیکھئے:

"Briefly, the kymogroph can measure exactly the duration of every syllable in speech, it can therefore reveal the exact quantity of spoken verse.For example,a simple line of Tennyson's, when measured, shows the following ratios of dura-

tion:

The long light shakes across the lakhes

12 : 31 : 27 : 45:7 : 34: 9: 55:

when this scientific measurement is applied on large scale to the main body of 'refined English verse' the result show beyond doubt that the quantity is nothing less than a structural element in the best of English verse side by side with accent. In a successful sonnet,for example, or in Kubla Khan, the music of the first words has not died in the mind when the last words sound, nor the configuration of the poem-its rhythm and closed from- for a moment is lost.its total effect is not only in the sound but also in the shape."

[Collected Essays in literary Critisim, Herbert Read pp.61]

اصل بات یہ ہے کہ اچھی شاعری میں زبان تحلیل (Dissolve) کر جاتی ہے اور لہجے کی گھلاوٹ سے جو مٹھاس وجود میں آتی ہے، وہ بھی چائے میں چینی کے گھل جانے کی طرح ہے۔ یہی فن پر عبور ہے اور یہی وہ مستند اور دلآویز لہجہ ہے جسے کسی دوسری زبان میں ترجمہ کرنا ممکن نہیں ہے کہ میری رائے میں فیضؔ کی اکثر نظموں میں لہجہ بھی بہت کچھ ہے۔ایسی شاعری زبان کے ساتھ اس حد تک وابستہ اور پیوستہ ہوتی ہے کہ جس زبان میں شاعری کی گئی ہے، جب وہ زبان مٹ جائے گی تو یہ شاعری

بھی مٹے گی۔ ویسے لہجے کا کسی دوسری زبان میں ترجمہ ممکن نہیں ہے۔ اسی لئے ترجمہ میں شاعری اپنی صفت اور اثر انگیزی گنوا بیٹھتی ہے۔ فیض الفاظ کا استعمال ایک مخصوص انداز سے کرتے ہیں اور الفاظ کو بطور ذریعہ استعمال نہیں کرتے۔ ان کی نظمیں رقص کی صورت ہیں جو اختتام کے بعد بھی غائب نہیں ہوتی ہیں۔ مزید براں یہ کہ رقص کے ساتھ مخصوص تناسب میں موسیقی بھی ہے۔ کیوں کہ قوافی کا التزام بلکہ قوافی کی جھنکار کا تسلسل نغمہ زا کیفیت لئے ہوئے ہے۔ پیکر سازی کے اس خوش امکان عمل میں خود کوش لہجہ، داخلی انبساط اور ابہام کی خوش گوار کیفیت نظم میں کئی زیریں سطحیں پیدا کرتی ہے۔ فیض نے شعری رویئے کو تخلیقی تجربہ سے انگیز کر کے ایک ایسے ابہام کو راہ دی ہے جس میں لفظ سر گوشی کرتے ہیں مگر معنی اپنے مرکزِ ثقل پر مستحکم رہتا ہے۔ فکر میں صلابت اور دبازت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم اپنے عہد کو اس طرح بدلنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اپنی جڑ اپنے عہد میں مستحکم بھی رکھ سکیں۔

اصل ہیئت کا راز یہ ہے کہ وہ شے وجود میں آسکے جس کا خلاصہ ممکن نہ ہو۔ ''دستِ صبا'' کا ایک شعر ہے۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا　　وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

''زندان نامہ'' میں بھی اسی قسم کا ایک شعر ہے۔

وہ دن کہ کوئی بھی جب وجہ انتظار نہ تھی　　ہم ان میں تیرا سوا انتظار کرتے رہے

شاعر جو کہنا چاہ رہا ہے اور نہیں کہہ سکا یا کہنے میں ناکام ہے یا کہنے سے قاصر ہے اور اس کے مذکور نہ ہونے کے باوصف ہم یہ محسوس کر سکیں کہ اس کی تخلیق ہوئی۔ وہ ناقابلِ تشریح یا جوہر لطیف جس کا نام نہیں لیا گیا وہی اصل ماورائی لہجہ ہے۔ یہی فیض کی شاعری میں ہیئتی تجربوں کا راز ہے جس کا خلاصہ ممکن نہیں۔ فیض اپنی شاعری میں اپنی قوتِ تخلیق کے ساتھ مکمل طور پر محسوس تو ہوتے ہیں مگر ''اجاگر'' نہیں ہوتے۔ یہ فنکارانہ انداز خدا کی فنکاری سے مستعار ہے کہ خدا اپنی تخلیقی صفات میں یکتا اور منفرد رہے اور اپنی لامحدود قوتِ تخلیق سے کائنات کے ہر ذرّے میں محسوس

تو ہو تا ہی ہے مگر دکھائی نہیں دیتا۔

اب ایک دوسری نظم دیکھئے:

دشتِ تنہائی میں اے جانِ جہاں لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے سراب
دشتِ تنہائی میں دوری کے خس وخاک تلے
کھل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب

اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوش بو میں سلگتی ہوئی مدھم مدھم
اور افق پار چمکتی ہوئی ذرّہ ذرّہ
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم

اس قدر پیار سے اے جانِ جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پر اس وقت تری یاد نے ہات
یہ گماں ہوتا ہے گرچہ ہے ابھی شامِ فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن، آ بھی گئی وصل کی رات

ہر چند کہ "دل کے رخسار" کی جگہ "دلِ بیتاب" ہوتا تو حسن دوبالا ہو جاتا بہ ایں ہمہ یہاں بھی منظر نگاری اور فضا سازی اپنے نقطۂ عروج پر ہے۔ تخیل کو لفظوں کا خوبصورت پیکر ملا ہے۔ اور پیکر سازی کے اس خوش امکان عمل کے علاوہ ایک صنعت گری بھی ہے۔ چھوٹے چھوٹے خوش رنگ پرندے وسیع اور نیلگوں آسمان پر مائل بہ پرواز ہیں۔ مختلف رنگ کے بکھرے ہوئے ہیں۔ فضا میں چھوٹے چھوٹے پرندے اڑ رہے اور ایسا لگتا ہے جیسے کہ یہ نظم ایک پردے (Screen) کی طرح ہے جس پر خوش رنگ پرندوں کی تصویریں منعکس ہیں۔ فیضؔ نے یہاں مصوری کی ہے۔ وہ قدیم روایات کو اپنے مخصوص رنگ میں اس طرح ڈھال سکے ہیں کہ وہ ہمارے تہذیبی رچاؤ سے الگ نہیں رہتیں۔ روایات ہر فن کے ازلی اور ابدی ہونے کی

نشانی ہیں۔ وہ شاعر ہی کیا جو فطرت کی ظاہری نمائشوں کو اپنی روح کی گہرائیوں میں جذب نہ کرلے؟ شاعر کا کام کائنات کے اسرار کو بے پردہ کرنا ہے، انتشار کو ترتیب دینا ہے اور پھر اپنے فکری عناصر کی صورت گری کرنا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ہر تہذیب کا طرز الگ ہے اور شاعر اپنی ہی تہذیب کے محاسن کا ترجمان ہو سکتا ہے۔ جیسے مشرقی اسلوب اور مغربی اسلوب۔ مشرق روحانیت کا متلاشی رہا ہے۔ اسے ظاہر کے پسِ پردہ باطن بھی نظر آتا رہا اور مغرب باطن کو بھی ظاہر کا ایک جوہر قرار دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی نقاد جب کسی مغربی شاعر کو ان روحانی بلندیوں پر پہنچا ہوا دیکھتے ہیں تو اسے "مشرقی" ہونے کی صفت سے متصف کر دیتے ہیں۔ دورِ احیاء کے مصوروں نے اپنی تمام کاوشیں حسن کا معیار قائم کرنے پر صرف کر دیں۔ ان کے سامنے صرف ایک پیغام تھا "تخیل فانی زندگی کو لافانی بنا سکتا ہے" لیکن اس افق تا بہ افق پریشاں جلوے کو، کوئی پیکر دینا اگر دشوار نہیں تو سہل بھی نہیں ہے۔ ذرا توجہ کیجئے کہ محبوب سے جدائی کے عالم میں تنہائی کو دشت کہنا اور اس دشت کی مناسبت سے محبوب کی مترنم آواز کو دوری کی وجہ سے آواز کا سایا اور اس کے ہونٹوں کی خفیف تبسم آمیز جنبش کو ہونٹوں کا سراب کہنا کس قدر لطیف شاعرانہ خیال ہے۔ اس کے بعد تخیل یا تاثر کی باز آفرینی کچھ یوں ہوتی ہے کہ دوری کے خس و خاک سے سمن اور گلاب اگ رہے ہیں۔ پہلو کو سمن اور گلاب کہنے میں بڑی نازک خیالی ہے کہ جسم کے ساتھ ساتھ گرم مگر خوش گوار سانسوں کا پہلو بھی اس میں مضمر ہے۔ لیکن "آس پاس" کہہ کر دوری اور قربت کے توازن کو بڑی چابک دستی سے قائم کیا گیا ہے۔ سانس کی آنچ کو اپنی ہی خوش بو میں دھیرے دھیرے سلگتے ہوئے کہہ کر سانس کے آنے جانے سے سینے کے اتار چڑھاؤ کی مصوری بھی کی گئی ہے کہ جس طرح ہوا کے جھونکوں سے گل و یا سمن لہراتے ہیں اسی طرح سانسوں کے اتار چڑھاؤ نے سینے میں زیر و بم پیدا کر دیا ہے۔ پھر نظر کو شبنم کہنے میں محبوب کی نم پلکوں کی طرف صاف اشارہ ہے۔ لیکن ہجر کے مارے اس عاشق کے قرار کے لئے محبوب نے دل پر اپنا

دستِ نازک کچھ اس انداز سے رکھا ہے کہ یوں لگتا ہے کہ ہجر کا دن ڈھل گیا ہے اور وصل کی رات آگئی ہے۔

سوال یہ ہے کہ اس نظم میں "ترقی پسندانہ فکر" کہاں ہے؟ کیا اسے معیار حسن پر نہیں دیکھا جا سکتا؟ الفاظ کی نفاست اور نازک خیالی اور اسکے ساتھ ساتھ مصوری، پیکر تراشی اور صناعی مزید بر آں ہے۔ فیضؔ نے لفظوں سے رنگ اور برش کا کام لیا ہے یا پھر مو قلم سے کام لیکر کچھ ایسے عجیب و غریب خط لگائے ہیں کہ یہ نظم دنیائے باطن کا حسین مرقع بن گئی ہے۔ شاعر اپنے مفہوم یا اپنی کیفیت (Mood) کی صرف ایک جھلک دکھا سکتا ہے۔ یہ کام ناقد کا ہے کہ اپنی تنقیدی بصیرت کو بروئے کار لائے اور شعر کی لطافت اور معنویت کو ان اشاروں سے سمجھے اور ان میں اضافہ کرے اور اس عنوان اسے تغیر اور اختلاف کا اختیار بھی حاصل ہے کہ اس طرح وہ شاعر کے ذہنی سفر میں حصہ لیتا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ کلام کی مزید تزئین یا آرائش یا تکمیل کرتا ہے ورنہ پھر نظریہ بردوش ناقدوں کی کمی تو ہے نہیں؟

اب ایک اور نظم دیکھئے۔ تم مرے پاس رہو/ میرے قاتل، مرے دل دار، مرے پاس رہو/ جس گھڑی رات چلے/ آسماں کا لہو پی کے سیہ رات چلے/ مرہم مشک لئے، نشترِ الماس لئے/ بین کرتی ہوئی، ہنستی ہوئی، گاتی نکلے/ (یہاں تک تو دو چھوٹے ٹکڑے یا مصرعے ہیں اور چار ٹکڑے مساوی الارکان ہیں لیکن نظم یہاں پر مکمل نہیں ہوتی ہے) جس گھڑی سینوں میں ڈوبے ہوئے دل/ آستینوں میں نہاں، ہاتھوں کی رہ تکنے لگیں/ آس لئے/ اور بچوں کے بلکنے کی طرح قلقل مئے/ بہرِ ناسودگی مچلے تو منائے نہ منے/ جب کوئی بات بنائے نہ بنے/ جب نہ کوئی بات چلے/ جس گھڑی رات چلے/ جس گھڑی ماتمی، سنسان، سیہ رات چلے/ پاس رہو/ میرے قاتل، مرے دل دار، مرے پاس رہو۔

میں پھر وہی بات کہوں تو تکرارِ لفظی کا الزم آئے مگر نہ کہوں تو بات نہیں بن رہی ہے کہ اس نظم میں بھی وہی مسئلہ ہے کہ نظم کا کوئی لفظ تسلسل سے الگ نہیں

اور جذبہ اور خیال الفاظ کے ساتھ آہستہ آہستہ بڑھ رہے ہیں اور ہر حرکت مابعد کے بعد نمودار ہو رہی ہے۔

فیضؔ نے اپنا کمال اس صنفِ سخن میں بھی دکھایا ہے جو تقریباً متروک ہو چکی ہے جیسے واسوخت اور قصیدہ جو دراصل جاگیردارانہ عہد اور معاشرے کی مقبول اصناف رہی ہیں۔ واسوخت بطور خاص انحطاط پذیر جاگیردارانہ سماج اور ماحول کی پیداوار ہے۔ دلی میں محمد شاہ رنگیلے اور لکھنؤ میں نواب واجد علی شاہ کی مخصوص دل چسپیوں کے نتیجے میں جو سماجی ماحول بنا اور جو فضا قائم ہوئی، جو ثقافتی رویئے ظہور پذیر ہوئے، اس تمدنی مزاج کا واسوخت میں اظہار ملتا ہے۔ واسوخت وہ صنف شاعری ہے۔ جس کے عناصر ترکیبی میں معشوق کے ظلم و ستم، ناز و غمزہ، بے توجہی و بے پروائی، بیگانگی و بیوفائی اور ان کے نتیجے میں دوسرے معشوق سے تعلقات اور روابط استوار کرنے کی دھمکی اور عشق نہ کرنے کا عہد وغیرہ غیرہ شامل ہیں۔ یہ کہنا بھی درست ہے کہ غزل کی معاملہ بندی کا تفصیلات و جزئیات کے ساتھ بیان یا دوسرے لفظوں میں غزل کی معاملہ بندی کی توسیع واسوخت میں پائی جاتی ہے۔ واسوخت میں عموماً فکر کا عنصر کم ہوتا ہے۔ ہیئتی اعتبار سے اس کی مختلف صورتیں ہیں۔ تمثیلی طور پر مسدس، مثمن، ترکیب بند، مخمس، لیکن مسدس اور مثمن کی ہیئت میں زیادہ واسوخت ملتے ہیں۔ وحشیؔ، حشمتؔ، سوداؔ، مومنؔ، سحرؔ اور نثارؔ کے بعض واسوختوں کو چھوڑ کر جو مثمن ہیں بقیہ تمام واسوخت مسدس ہیں۔ اب فیضؔ کا یہ واسوخت دیکھئے

واسوخت

سچ ہے ہمیں کو آپ کے شکوے بجا نہ تھے   بیشک ستم جناب کے سب دوستانہ تھے
ہاں، جو جفا بھی آپ نے کی قاعدے سے کی   ہاں، ہم ہی کاربندِ اصولِ وفا نہ تھے
آئے تو یوں کہ جیسے ہمیشہ تھے مہرباں   بھولے تو یوں کہ گویا کبھی آشنا نہ تھے
کیوں دادِ غم ہمیں نے طلب کی، برا کیا   ہم سے جہاں میں کشتۂ غم اور کیا نہ تھے؟

گر فکرِ زخم کی، تو خطا وار ہیں کہ ہم　　کیوں محوِ مدحِ خوبیٔ تیغِ ادا نہ تھے؟

ہر چارہ گر کو چارہ گری سے گریز تھا　　ورنہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لادوانہ تھے

لب پر ہے تلخیٔ مئے ایام، ورنہ فیضؔ
ہم تلخیٔ کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

فیضؔ کے اس واسوخت میں، واسوخت کی روایات کی توسیع ہے کہ نہیں؟ یہاں جلی کٹی سنانے کی بات نہیں، معشوق سے بیزاری بھی نہیں، کسی دوسرے معشوق سے تعلقات اور روابط استوار کرنے کی دھمکی بھی نہیں اور عشق سے دست بردار ہونے کا معاملہ ہو...... ایسا بھی نہیں۔ تاہم یہ واسوخت کیا روایت کی توسیع نہیں؟

اب ذرا نواب جعفر علی خان اثرؔ لکھنوی کے اعتراضات بھی دیکھیں کہ بہ قول ان کے "گویا کبھی آشنا نہ تھے" میں "گویا" کا الف سماعت پر سخت گراں ہے اور اسے یوں ہونا تھا کہ "بھولے تو یوں کہ جیسے کبھی آشنا نہ تھے۔" دوسرا اعتراض یہ ہے کہ "کیوں محوِ مدح خوبیٔ تیغِ ادا نہ تھے" میں لفظ خوبی حشو ہے اور انداز بھدا ہے اس لیے ان کے خیال میں، "کیوں مدحِ خوائیٔ تیغِ ادا نہ تھے" زیادہ مناسب ہے۔ تیسرا اعتراض ہے کہ "لب پر ہے تلخیٔ مئے ایام ورنہ فیضؔ" میں "مئے ایام" مناسب نہیں ہے۔ اسے بقول اثرؔ لکھنوی یوں ہونا چاہئے تھا کہ "لب پر ہے تلخ کامیٔ ایام ورنہ فیضؔ۔" چوتھا اعتراض یہ ہے کہ "ورنہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لادوانہ تھے" میں دکھوں کا بہت یا کم لادوا ہونا کیا ہوا؟ اسے یوں ہونا تھا "ورنہ ہمیں جو دکھ تھے کوئی لادوانہ تھے۔"

قبل اس کے کہ ان اعتراضات کے سلسلے میں کچھ لکھا جائے، انیسؔ کا یہ شعر سن لیجئے جو لکھنؤ کے ادبی ماحول کا عکاس اور ترجمان ہے:

غلط یہ لفظ، وہ مضموں برا، یہ بندش سست
ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینیوں کو

اب ذرا غور کیجئے کہ کا الف اگر سماعت پر گراں ہے تو بات دوسری ہے ورنہ "جیسے کبھی آشنا نہ تھے" میں وہ بات نہیں آتی جو "گویا کبھی آشنا نہ تھے" میں ہے۔ مومنؔ

کا مشہور مصرع ہے کہ ؎ تم میرے پاس ہوتے ہو گویا۔ یہاں "گویا" کئی معنوں میں ہے۔ فیضؔ کے اس مصرعے میں مومنؔ والی بات تو نہیں ہے مگر "گویا" میں کوئی عیب بھی نہیں۔

رہی بات اس اعتراض کی کہ "کیوں محوِ مدحِ خوبیٔ تیغِ ادا نہ تھے" میں "خوبی" حشو ہے۔ تو یہ عرض کردوں کہ ہر چند کہ اضافت کی کثرت سے شعری حسن مجروح ہوتا ہے اور انداز بھی ذرا ثقیل ہے تاہم! یہ کوئی نئی بات نہیں کہ خود اقبالؔ کے یہاں بعض مصرعوں میں اضافت کی کثرت ہے۔ شمع یہ سودائی دل سوزیٔ پروانہ ہے۔ اسی طرح دکھوں کے بہت لادوا ہونے میں بھی کوئی خرابی نہیں ہے۔

بہر حال! خالص لکھنوی انداز میں واسوخت لکھنا فیضؔ کے انقلابی مزاج کے مطابق نہ تھا۔ اسی لئے لکھنؤ کے روایتی شعراء معترض ہوتے رہے۔ مگر یہ بات بھی پر لطف ہے کہ فرسودگی اور قدامت پسندی کے دور میں حالیؔ بھی ہدف سنگِ ملامت بنتے رہے ہیں اور منچلوں کی ایک جماعت تھی جس نے ایسے شعر بھی کہلوائے:

ابتر ہمارے حملوں سے حالیؔ کا حال ہے ۔۔۔ میدان پانی پت کی طرح پائمال ہے

وقت نے کروٹ بدلی اور دنیا نے یہ بھی دیکھا کہ پائمال کون ہوا؟ اسی طرح اقبالؔ کا مذاق بھی لکھنؤ والوں نے ہی اڑایا تھا اور چونکہ اقبالؔ پنجاب کے تھے اور اہل لکھنؤ پنجاب کی اردو کا مذاق اڑاتے رہتے تھے اس لئے وہ تو اقبالؔ کو بھی قبول کرنے کو تیار نہ تھے۔ جوشؔ ملیح آبادی کو پاکستان میں جو دشواریاں پیش آتی رہیں۔ ان کی وجہ یہ بھی تھی۔ وہ اقبالؔ کے مصرعے کو عجیب طرح سے بدل کر "کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہیں مری جبین نیاز میں" کو "ہزاروں سجدے پھدک رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں" کر کے اور "بالِ جبریلؔ" کو "وبالِ جبریلؔ" کہہ کر ان کا مذاق اڑاتے رہے۔ اور بقول سردار جعفریؔ نوبت یہاں تک پہونچی کہ یگانہؔ چنگیزی تو اس سطح پر اتر آئے جہاں ان کی رباعی کا آخری مصرعہ انہیں گھسیٹ لے گیا "اکبال ہے اک بال ہے مگر کا ہے کا ہے؟" فانیؔ بدایونی نے آخر وقت تک اقبالؔ کو شاعر تسلیم نہیں کیا۔

میں یہ نہیں کہتا کہ اقبال اور فیض پر کئے گئے تمام اعتراضات غلط ہیں، مگر ادبی مزاج اور معیار میں جو فرق آیا ہے اسے قبول کرنے کے لئے جو وسیع النظری درکار ہے وہ لکھنؤ میں نہ تھی، مشکل تو یہ ہے کہ یہی صورتِ حال ہر اس شہر کی تھی جسے نوابوں اور جاگیر داروں کا رعب اور دبدبہ جکڑے ہوئے تھا۔ نوابان اودھ، نوابانِ حیدر آباد، اور نوابانِ عظیم آباد کے درباری آداب اس کے متحمل نہیں تھے اور پرانی حویلیوں کے ان کھنڈرات میں عہد رفتہ کے تماشوں کی جھلک آج بھی نظر آتی ہے۔ افیوں اور کشتہ جات کھا کر راتیں گذارنا اور بجھتی ہوئی شمعوں کی روشنی میں دادِ عیش اور رقاصہ کے پیروں کی گھنگھروؤں کی آوازیں سننا آج بھی ممکن ہے کہ یہ کھنڈرات آج بھی پرچھائیوں کو لپیٹے ہوئے ہیں اور ان کی دبی ہوئی سسکیوں اور آہوں کی صدائے باز گشت آج بھی سنی جا سکتی ہے۔ ریت کے یہ محل دھنس گئے اور یہ پتہ چلا کہ رقاصہ کے پیروں کی گھنگھرو شہسواروں کی مہمیز کا کام نہیں دے سکتے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہمارے شعری ذوق کو آج بھی ان ہی گھنگھروؤں کی صدا مطلوب ہے؟ سوال پیدا ہوتا ہے۔ کیا وصل کی راحت کے لئے صرف ایک شبستاں کافی نہیں ہے؟ اگر نہیں؟ تو پھر پیاس کہاں بجھے گی؟ کیسے بجھے گی؟ اور کتنی محفلیں سجائی جائیں گی؟ کتنے حرم آباد کئے جائیں گے؟ کہیں ایسا نہ ہو کہ یہ کہنا پڑے کہ

اتنے ہی رہے پیاسے جتنی بھی کہ پی ہم نے

جیسا کہ میں نے عرض کیا اور یہ سخن گسترانہ بات ہی سہی، پھر بھی کہنے دیجئے کہ فیض کے یہاں حسن کا معیار ہی دوسرا ہے۔ یہ نظم دیکھئے: مجھے دے دے / رسیلے ہونٹ، معصومانہ پیشانی، حسیں آنکھیں / کہ میں ایک بار پھر رنگینیوں میں غرق ہو جاؤں / مری ہستی کو تیری اک نظر آغوش میں لے لے / ہمیشہ کے لئے اس دام میں محفوظ ہو جاؤں / ضیائے حسن سے ظلماتِ دنیا میں نہ پھر آؤں / گزشتہ حسرتوں کے داغ میرے دل سے دھل جائیں / میں آنے والے غم کی فکر سے آزاد ہو جاؤں / میرے ماضی و مستقبل سراسر محو ہو جائیں / مجھے وہ اک نظر، وہ جاودانی سی نظر دے دے۔

"نقش فریادی" کی یہ نظم براؤننگ کے زیر اثر تخلیق ہوئی ہے۔ یہ مشرق اور مغرب کا حسین سنگم اور امتزاج ہے۔ اس شعری جمالیات کی دنیا وسیع ہے اور اسے موضوع سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔

میں تسلیم کرتا ہوں کہ جس خواب کو حقیقت میں بدل دینے کی آرزو لے کر یہ کارواں چلا تھا، وہ خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہوسکا کہ خواب اور شکستِ خواب ہمارے عہد کا مقدر رہے۔ لیکن خواب دیکھنا اور دکھانا ہر بڑے شاعر کا بنیادی حق ہے جسے وہ بے حد عزیز رکھتا ہے اور دنیا کا کوئی نظام، کوئی اقتدار اور کوئی دستور اسے اس بنیادی حق سے محروم نہیں کرسکتا ہے اور یہی انسانیت کے روشن مستقبل کی ضمانت ہے۔ انسان کے مستقبل کو روشن بنانے کی آرزو، دنیا کے مظالم کے خلاف بغاوت، انسانوں کی روحوں کو سمجھنے کی صلاحیت، ان کے مصائب پر غم کھانا، دنیا کے دکھ درد کو یکسر مٹا دینے کی آرزو، ایک نئی بہتر دنیا کی تلاش، حسن اور حقیقت کی جستجو،...... اگر رومانیت سے یہ مطلب لیا جائے تو میں کہوں گا کہ فیضؔ کی رگ رگ رومانی ہے۔ حالانکہ میں بھی ان لوگوں میں ہوں جنہیں یہ تسلیم کر لینے میں تامل ہے کہ شاعر اور ادیب سماج کو بدل سکتا ہے لیکن سماجی اور معاشرتی ذمے داریوں سے انکار بھی ایک انتہا پسندانہ عمل ہے۔ ادیب یا شاعر اگر انقلاب نہیں لاسکتا تو کم از کم انقلاب کے شعور کی تربیت تو کر ہی سکتا ہے، اس احساس کی پرورش تو کر ہی سکتا ہے جس سے مستقبل قریب یا مستقبل بعید میں کسی تہذیبی تبدیلی کی توقع بہر حال کی جاسکے یا کم از کم زیادہ سے زیادہ لوگوں کو صحیح صورت حال سے باخبر تو کیا جاسکتا ہے جس سے بے خبری، ان کی لاعلمی یا سماج کا دباؤ اور جبر ہے اور غلط لوگوں کا عمل دخل ہے۔

ہمارے اس تگ و دو اور جاں فشانی کو ہمارے مخالفین سعیٔ لاحاصل قرار دے سکتے ہیں مگر ہم اس سعیٔ پیہم کو بے سود نہیں مانتے اور ٹینی سن کے اس بند کو مشعل راہ سمجھتے ہیں کہ:

That nothing walks with aimless feet

That not one life shall be destory,d

Or Cast as rubbish to the void

When God hath made the pile complete.

[In Memoriam]

خوبصورتی کا وجود میں آنا یا نہ آنا محض اتفاق کی بات ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ کون اس کی تلاش میں نکلتا ہے؟ کون اتنی جرأت کرتا ہے؟ حالاں کہ ہم سب اس بات سے بے خبر ہیں کہ ساری خوبصورتی، ساری اچھائی اور ساری نوجوانی، کہانیوں کی طرح ہمارے خوابوں میں ہے، اس محبوب کے چہرے میں ہے، جو ہم سے دور جاچکا ہے اور جس سے ملنے کی کوئی صورت نہیں کہ بقول فیض:

گرچہ واقف ہیں نگاہیں کہ یہ سب دھوکا ہے　　گر کہیں تم سے ہم آغوش ہوئی پھر سے نظر

پھوٹ نکلے گی وہاں اور کوئی راہ گذر　　پھر اسی طرح جہاں ہوگا مقابل پیہم

سایۂ زلف کا اور جنبش بازو کا سفر

فیض نے اپنا لائحہ عمل شعر کے لفظوں میں یوں بیان کر دیا ہے:

"حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک اور اس جدوجہد میں حسبِ توفیق شرکت زندگی کا تقاضا ہی نہیں، فن کا بھی تقاضا ہے"۔

ان کا پورا کلام اسی قول کا داعی ہے اور اسی کی تفسیر بھی۔ یہ اور بات کہ مصلحت پسند مفسّروں نے وقت کے بدلتے ہی حق کی تفسیر بدل دی اور سب کے قلم ایک ہی سمت میں رواں ہو گئے۔ مگر ذرے ذرے میں اپنی زبان رکھ دینے والا شاعر دل برداشتہ نہیں ہوا اور یہی کہتا رہا:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے　　کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے

زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے　　ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

یہاں غم اور غصّے کا اظہار نہیں، بغض، عداوت اور نفرت کا شائبہ تک بھی نہیں اور ہر چند کہ انگلیاں خون میں ڈبو لی گئی ہیں مگر اپنے خون میں، دوسروں کے خون

میں نہیں اور دونوں باتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اسی طرح زباں بندی اور اسیری میرے حصے میں یا میرے ہمنواؤں کے حصے میں آئی ہے لیکن اس کے باوجود زنجیر کی جھنکار مسلسل پیامِ عمل ہے اور یہی جھنکار مژدۂ جاں فزا بھی ہے کہ بقول فیضؔ:

مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی | ابھی زنجیر چھلکتی ہے پسِ پردۂ ساز
لغزشِ پا میں ہے پابندیٔ آداب ابھی | ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک جاتے ہیں
اپنے میخانوں کو میخانہ تو بن لینے دو | اپنے دیوانوں کو دیوانہ تو بن لینے دو
یہ گراں باریٔ آداب بھی اٹھ جائے گی | جلد یہ سطوتِ اسباب بھی اٹھ جائے گی

خواہ زنجیر چھنکتی ہے چھنکتی ہی رہے۔

میں تو یہاں تک یہ کہوں گا کہ ''اے دلِ بیتاب ٹھہر!'' میں شبہات کا پہلو واضح ہے۔ ظاہر ہے راہ کی دشواریاں بھی ہیں، نشیب و فراز کی مشکل بھی ہے، مگر ان سب باتوں کو اس تشبیہ یا علامت میں سمیٹ دیا گیا ہے: ''شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے''۔ یہ بند دیکھئے، میر اشارہ صاف ہے:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی!
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے

لیکن ''یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر'' میں تو یہ لطیف نکتہ پوشیدہ ہے کہ

◦ تاریکی حد سے بڑھ کر نور میں بدل جاتی ہے اور غازے میں جو سرخی ہوتی ہے ظاہر ہے وہی رگِ شب کا لہو ہے۔ پورا بند دیکھیے:

یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر | رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو

صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

اسی طرح کے سیاسی اشارے ان اشعار میں بھی ہیں:

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق ولب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں
درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

ظاہر ہے اگر عزم اتنا دشوار ہو کہ جوش و ولولہ بھی معمولی سی شئے بن جائے تو اس کے سوا کیا ہو گا کہ پابندیاں جتنی بڑھائی جائیں گی، ثابت قدمی میں اتنا ہی اضافہ ہو گا۔

لیکن تمام محرومیوں اور ناکامیوں میں جو مثبت پہلو فیضؔ نکال لیتے ہیں وہی جانِ مضمون ہے کہ انہوں نے اپنے وقت کی بے رحم طاقتوں کے خلاف بھرپور اظہار کچھ اس طرح کیا ہے:

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم
صبا کی مست خرامی تہہِ کمند نہیں!
اسیر دام نہیں ہے بہار کا موسم
بلا سے ہم نے نہ دیکھا، تو اور دیکھیں گے
فروغِ گلشن و صوتِ ہزار کا موسم

فیضؔ نے "دستِ صبا" کے "ابتدائیہ" میں لکھا ہے کہ "نظام زندگی کسی حوض کا ٹھہرا ہوا سنگ بستہ مقید پانی نہیں ہے جسے تماشائی کی ایک غلط نگاہ احاطہ کر سکے۔ دور دراز، اوجھل، دشوار گذار پہاڑیوں میں برفیں پگھلتی ہیں، چشمے ابلتے ہیں، ندی، نالے، پتھروں کو چیر کر چٹانوں کو کاٹ کر آپس میں ہمکنار ہوتے ہیں اور پھر یہ پانی بڑھتے بڑھتے گھاٹیوں، وادیوں، جنگلوں اور میدانوں میں سمٹتا اور پھیلتا چلا جاتا ہے۔ جس دیدۂ بینا نے انسانی زندگی کے یہ نقوش و مراحل نہیں دیکھے، اس نے دجلہ کا کیا دیکھا ہے۔ پھر شاعر کی نگاہ ان کی گذشتہ اور

حالیہ مقامات تک پہنچ بھی گئی لیکن ان کی منظر کشی میں، نطق ولب
نے یاوری نہ کی یا اگلی منزل تک پہونچنے کے لئے جسم وجاں، جہد و
طلب پر راضی نہ ہوئے تو بھی شاعر اپنے فن سے پوری طرح سرخ
رو نہیں۔"

(فیض احمد فیض۔ سینٹرل جیل...... حیدرآباد۔ سندھ ۱۶ر ستمبر ۱۹۵۶ء)

یہ بات بہت ہی اہم ہے کہ فیض کی شاعری کا معتدبہ حصہ علامتی تو ہے مگر مبہم نہیں۔ فیض کے اسلوب کی سب سے بڑی خوبی، ان کا انوکھا پن اور Concret-ness ہے۔ ان کی علامتیں کسی تاویل یا دماغی مشاقی کی محتاج نہیں۔ وہ کسی لفظ کو اس طور پر استعمال نہیں کرتے کہ وہ ان کے فنی نظام میں تنہا ہو جائے اور کسی روغنی قطرے کی صورت نظم کی سیال صفت سطح پر اکیلا تیرتا ہوا محسوس ہو۔ علامتی اظہار میں علامت کا احساس نہ ہونے دینا ہی فنکار کا وہ خلاقانہ منصب ہے جسے بیشتر شاعروں نے برتا ہی نہیں۔ لفظوں کی اپنی حسیت کو دیکھنا اور یہ سمجھنا کہ علامتیں پہلے لفظ ہیں جن کی اپنی مخصوص سمت ہے اور مکانیت ہے۔ اور ان کے رشتوں کا سراغ بعد ازاں مختلف ابعاد میں ہوتا ہے...... بڑی فنکاری ہے۔

اپنی خلاقی اور اظہار پر کامل قدرت کا بھرپور استعمال اور اس کے علاوہ فضاسازی، سچویشن کی حرکی پیش کش کے علاوہ ان کی نظموں کے منظر نامے میں حساسیت پوری توانائی اور شدید ارتکاز کے ساتھ پیکروں کا رنگارنگ سلسلہ قائم کر دیتی ہے...... اور اسے ہیئتی تجربوں کی حد تک محدود نہیں کیا جا سکتا۔

اب ذرا ہیئت کی سطح پر یہ سوال بھی دیکھئے کہ "اگست ۱۹۵۲ء" ہر چند کہ امنگوں سے لبریز ہے اور فیض نے اسے نظم قرار دیا ہے مگر بقول اثر لکھنوی یہ فیصلہ سخت دشوار ہے کہ یہ نظم ہے یا غزل؟ اثر لکھنوی اسے "سلکِ گہر" قرار دیتے ہیں اور یوں لکھتے ہیں ۔

روشن کہیں بہار کے امکاں ہوئے تو ہیں　　گلشن میں چند چاک گریباں ہوئے تو ہیں

اب بھی خزاں کا راج ہے ورنہ کہیں کہیں گوشے چمن چمن کے غزل خواں ہوئے تو ہیں

ٹھہری ہوئی ہے شب کی سیاہی وہیں مگر کچھ کچھ سحر کے رنگ پُر افشاں ہوئے تو ہیں

ان میں لہو جلا ہو ہمارا کہ جان و مال محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں

ہاں! کج کرو کلاہ کہ سب کچھ لٹا کے ہم اب بے نیازِ گردشِ دوراں ہوئے تو ہیں

اہلِ قفس کی صبح چمن میں کھلے گی آنکھ بادِ صبا سے وعدہ و پیماں ہوئے تو ہیں

ہے دشت اب بھی دشت مگر خونِ پا سے فیضؔ سیر اب چند خارِ مغیلاں ہوئے تو ہیں

یہ نظم ہے یا غزل؟ اگر غزل ہے تو کیا اسے نظم کی ہیئت میں نہیں لکھا جا سکتا؟

بہر حال! معنوی اعتبار سے یہاں کسی قسم کا اعتراض کسی شخص پر نہیں ہے۔ اس لئے کہ اعتراض یا احتجاج صرف نظامِ حکومت پر ہے، وہ نظامِ حکومت ہندوستان کا ہو کہ پاکستان کا۔ آزادی کے بعد، آزادی کے پہلے کے مقابلے میں بہتر تو کیا ہوتا، ویسا بھی نہیں تھا۔ اور یہ ہماری کمزوری ہے کہ ہم نے انگریزوں کے معائب تو سمیٹ لیے، مگر محاسن پر توجہ کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ اب ذرا ہیئتی اعتبار سے یہ سوچ کر فیصلہ کیجئے کہ کیا فیضؔ کی نظم "تنہائی" معریٰ ہے؟ تنہائی معریٰ نہیں ہے۔

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا

ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ

سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گذر اجنبی خاک نے دھندلا دئے قدموں کے سراغ

گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ اپنے خوابیدہ کواڑوں کو مقفل کر لو

اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

اسے چاہے جیسے بھی لکھئے، چاہے جیسے بھی پڑھئے۔ یہ نظم معریٰ نہیں ہے۔ فیضؔ کی یہ مخصوص تکنیک ہے کہ وہ پابند نظم کو ایسا موڑ دیتے ہیں کہ وہ نیم پابند اور نیم معریٰ نظم ہو جاتی ہے کہ۔ یہ ان کی فنکارانہ چابک دستی ہے۔

اب میں ایک دوسری نظم پیش کرتا ہوں لیکن اس سے قبل یہ عرض کر دوں کہ اس نظم کا تخاطب ناظم حکمتؔ سے ہے۔ اور بر سبیل تذکرہ یہ بھی کہہ دوں

کہ ناظم حکمت ترکی کا شہرۂ آفاق شاعر ہے جس نے پہلی جنگِ عظیم کے دوران ترکی کی جنگِ حریت میں حصہ لیا تھا اور بعد میں بیشتر عمر قید و بند اور جلاوطنی میں گذاری اور 63ء میں وفات پائی۔ یہ بھی طے ہے کہ فیض اور ناظم حکمت کی زندگی میں اقدارِ مشترک بہت زیادہ ہیں۔ بہر حال! اس تناظر اور سیاق میں یہ نظم دیکھئے: مری جاں تجھ کو بتلاؤں، بہت نازک یہ نکتہ ہے/ بدلتا ہے انسان جب مکاں اس کا بدل جاتا ہے!/ مجھے زنداں میں پیار آنے لگا ہے اپنے خوابوں پر/ جو شب کو نیند اپنے مہرباں ہاتھوں سے/ روا کرتی ہے در اس کا/ تو آ گرتی ہے ہر دیوار اس کی میرے قدموں پر/ میں ایسے غرق ہو جاتا ہوں اُس دم اپنے خوابوں میں/ کہ جیسے اک کرن ٹھہرے ہوئے پانی پہ گرتی ہے/ میں ان لمحوں میں کتنا سرخوش و دلشاد پھرتا ہوں/ جہاں کی جگمگاتی وسعتوں میں کس قدر آزاد پھرتا ہوں/ جہاں درد و الم کا نام ہے کوئی نہ زنداں ہے/ تو پھر بیدار ہونا کس قدر تم پر گراں ہوگا؟ نہیں ایسا نہیں ہے۔ میری جاں میرا یہ قصہ ہے/ میں اپنے عزم و ہمت سے/ وہی کچھ بخشتا ہوں نیند کو جو اس کا حصہ ہے۔

زمان اور مکان کے تخصیصی حوالے سے صرفِ نظر کیجیے کہ یہ محض ایک منظر نامے کا تاثر بھی ہے لیکن فیض کی اسلوبیاتی تنظیم مختلف تجربوں کی روح لئے ہوئے ہے۔ یہاں سارا زور سطر بہ سطر یا مصرعہ بہ مصرعہ شاعرانہ وضع کی تشکیل پر صرف ہوا ہے مگر اس میں کوئی تجریدی بناؤ نہیں ہے۔ یہاں زندگی کا ایک تجربہ ہے جس میں خطرے ہیں، اندیشے ہیں، وسوسے ہیں، کشمکش اور کشاکش ہے اور حقیقت کا یک باریک سا پردہ ہے جسے آپ اپنی ذات کا حصہ بنالیں تو کوئی مضائقہ نہیں کہ ہمارے اندر اور باہر کی دنیا کے علاقے لامحدود ہیں اور یہ بساط وسیع ہے اور پھر الفاظ کے صوتیات کا پہلو بھی بہر حال ہے۔ پھر الفاظ کی شیئتی قدریں ہیں، استعاراتی اور تمثیلی برتاؤ ہے اور یہ سب تکنیکی ریاض کی عملی مثال ہے۔ اس نظم میں زیریں لہریں بیشمار ہیں اور اس میں فیض کا طریقِ کار بیانیہ ہے۔ لمبی بحروں کا التزام ہے اور معریٰ سے گریز بھی۔ مانوس لفظیات کا برتاؤ اس پر مستزاد اس نظم میں، ایک تحیر آمیز اور نامانوس سے

شعری تجربے کا احساس قاری کو اپنے طلسم میں جکڑ لیتا ہے...... اور یہ ایک انوکھا تجربہ ہے۔

غالبؔ کا ایک شعر ہے:

دیا ہے دل اگر اس کو بشر ہے کیا کہیئے
ہوا رقیب تو ہو، نامہ بر ہے کیا کہیئے

غالبؔ کے یہاں رقیب سے وابستگی بہت گہری ہے اور اس شعر میں جو آداب دلبری مضمر ہے وہ فیضؔ کی نظم "رقیب سے" میں یوں جھلکتا ہے۔

آکہ وابستہ ہیں اس حسن کی یادیں تجھ
جس نے اس دل کو پری خانہ بنا رکھا ہے
جس کی الفت میں بھلا رکھی تھی دنیا ہم نے
دہر کو دہر کا افسانہ بنا رکھا ہے

☆

آشنا ہیں ترے قدموں سے وہ راہیں جن پر
اس کی مدہوش جوانی نے عنایت کی ہے
کارواں گذرے ہیں جن سے اسی رعنائی کے
جن کی ان آنکھوں نے بے سود عبادت کی ہے

☆

تجھ سے کھیلی ہیں وہ محبوب ہوائیں جن میں
اس کے ملبوس کی افسردہ مہک باقی ہے
تجھ پہ برسا ہے اسی بام سے مہتاب کا نور
جن میں بیتی ہوئی باتوں کی کسک باقی ہے

☆

تو نے دیکھی ہے وہ پیشانی، وہ رخسار وہ ہونٹ
زندگی جن کے تصور میں لٹا دی ہم نے
تجھ پہ اٹھی ہیں وہ کھوئی ہوئی ساحر آنکھیں
تجھ کو معلوم ہے کیوں عمر گنوا دی ہم نے

☆

ہم پہ مشترکہ ہیں کہ احسان غم الفت کے
اتنے احسان کہ گنواؤں تو گنوا بھی نہ سکوں
ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے
جز ترے اور کو بھاؤں تو سمجھا بھی نہ سکوں

فیضؔ کا رقیب، "رقیب روسیاہ" نہیں۔ رقیب سے کہیں کوئی بغض، عناد، نفرت اور کدورت نہیں ہے۔ بلکہ فیضؔ کے یہاں رقیب، رازداں ہے اور رگِ جاں سے قرین بھی۔ غالبؔ کے یہاں رقیب کا ایک اور ہی انداز ہے:

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا   بن گیا رقیب آخر تھا جو رازداں اپنا

رقیب کا یہ پہلو بھی فیض کی اس نظم میں ہے۔ فیض کی نظم اپنے آہنگ، اثر انگیزی، امیجری اور کیفیت میں غزل سے آگے بڑھ گئی ہے۔ اور یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ فیض سے ذرا سا پہلے اقبال ہیں۔ لیکن خود اقبال کی نظموں کے اکثر اشعار بھی غزل کی طرح لگتے ہیں۔ بقول سردار جعفری۔ "نظم میں اقبال نے بلند تر مقام حاصل کیا لیکن ان کی نظمیں اکثر مقامات پر غزل کی زبان میں لکھی گئی ہیں۔ خدا کے لئے بھی وہ داغ اور ذوق کی زبان استعمال کر لیتے ہیں:

اک اشارے میں ہزاروں کے لئے دل تو نے   پھونک دی گرمیٔ رخسار سے محفل تو نے

آئے عشاق، گئے وعدۂ فردا لے کر   اب انہیں ڈھونڈ چراغِ رخِ زیبا لے کر

روایتی عاشقانہ اور رندانہ زبان نئے تخلیقی محاوروں اور شعری پیکروں کے مقابلے میں زیادہ مقبول ہے۔" [ترقی پسند ادب۔ پچاس سالہ سفر۔ مرتب۔ قمر رئیس...... ص ۵۳]

کم و بیش یہی بات فیض کے بابت بھی کہی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر "ہم لوگ" "تنہائی" "درد آئے گا دبے پاؤں" "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" اور بہت سی دوسری نظمیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ یہ اشعار بھی دیکھئے جو اسی نوعیت کے ہیں:

میں کیا لکھوں کہ جو میرا تمہارا رشتہ ہے   وہ عاشقی کی زباں میں کہیں بھی درج نہیں

لکھا گیا ہے بہت لطفِ وصل و دردِ فراق   مگر یہ کیفیت اپنی رقم نہیں ہے کہیں

اسی طرح یہ اشعار بھی غزل کی زبان میں ہیں:

کہیں نہیں ہے کہیں بھی نہیں لہو کا سراغ   نہ دست و ناخنِ قاتل نہ آستیں پہ نشاں

نہ سرخیٔ لبِ خنجر نہ رنگِ نوکِ سناں   نہ خاک پر کوئی دھبہ نہ بام پر کوئی داغ

کہیں نہیں ہے کہیں بھی نہیں لہو کا سراغ

یہ بحث اپنی جگہ کہ غزل کی روایات کیا ہیں؟ نظم کی روایات کیا ہیں؟ سوال یہ بھی نہیں کہ روایت کی شکست میں روایت کا تسلسل قائم رہتا ہے کہ نہیں؟ نیا پن، پرانے پن کی کوکھ سے جنم لیتا ہے کہ نہیں؟ سوال یہ بھی نہیں کہ اظہار اور طرزِ اظہار

پر یا تر سیل اور ابلاغ پر ابہام و علامت اور تجرید کی کتنی تہیں ہونی چاہئیں؟ تہہ داری، معنوی حسن ہے کہ نہیں؟ بات صرف یہ ہے کہ نئی تنقید ہی گونگی ہے اور نیا ناقد باد پیماؤں کی حرکات کا محتاج ہے کہ اگر جدیدیت کی رَویا تحریک جدّت پسندی سے ہے تو پھر فیضؔ کی شاعری ہر عنوان جدید ہے اس لیے کہ جدّت پسندی ایک مثبت رُجحان ہے اور حقیقت کو متحرک مان کر چلنے کا نام ہے۔ جدّت پسندی کی بہترین تعریف اقبالؔ کے اس شعر سے ہوتی ہے ؂

طرحِ نَو افگن کہ ما جدّت پسند افتادہ ایم　　　　این چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

لیکن اگر حقیقت کو جامد اور ساکت بنا کر چلنے کی روش کا نام جدیدیت ہے تو جدیدیت ایک منفی رُجحان ہے اس لیے کہ یہ ایک سائنسی اور تواریخی حقیقت ہے کہ حقیقت تغیر پذیر ہے اور ارتقاء پذیر بھی۔ یہ سوچنے کی بات ہے کہ کوئی بھی حقیقت اس وقت کیوں سمجھ میں آتی ہے جب وہ بدل جاتی ہے؟ حقیقت کا صحیح ادراک اور شعور اصل میں اُس کی تبدیلی کا صحیح ادراک اور شعور ہے کہ ہم صرف تبدیلیوں کو محسوس کرتے ہیں۔ حقیقت کو نہیں۔ ویسے اگر ہمارے مخالفین مارکسی نظریات کو سائنس کی تواریخ یا تواریخ کی سائنس سمجھتے ہیں مگر بہ ایں ہمہ یہ بات غلط نہیں کہ The reality is known when the reality changes. ظاہر ہے حقیقت تغیر پذیر ہے۔ ایک دوسری بات یہ بھی ہے کہ اگر جدیدیت، ترقّی پسندی کے خلاف ایک نظریاتی حربہ ہے تو کیا یہ بھی ایک منفی رُجحان نہیں؟

ہر ناقد کے فرائض ہیں تو حقوق بھی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ہمارے حق کی حفاظت کون کرے گا؟ یہ وہی لوگ کریں گے جو ہم سے اختلاف رکھتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ لوگ جو ہم سے اختلاف کے رشتہ میں جڑے ہیں، وہ ہم سے قریب تر ہیں۔ ایسا ہونا چاہیے تھا مگر ہوا نہیں۔ لوگ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ کیا ہے؟ یہ کوئی نہیں سوچتا کہ کیا ہونا چاہیے؟ اور ہم تو ان دونوں انتہاؤں کے درمیان بری طرح پس رہے ہیں۔

یہاں سردار جعفری کا نقطۂ نظر پیش کرتا ہوں۔

"ادب اور ادیب اس وقت ایک بحرانی دور سے گذر رہے ہیں عقیدے زخمی ہیں اور یقین و اعتماد کی سانسیں اکھڑ چکی ہیں، ہماری نظروں کے سامنے آدرشوں کے چہرے مسخ ہوئے ہیں، خوابوں کو قتل گاہوں سے گذرنا پڑا ہے اور قدروں کی تشنجی کیفیت نے دلوں میں ہول بٹھا دیا ہے۔ ان پھیلے ہوئے ریگزاروں میں کہیں کہیں نئی اُپج، نئے اندازِ تخلیق اور نئی فکر کے نخلستان ملتے ہیں لیکن ان کے سائے اتنے گھنے نہیں ہیں کہ اردو ادب، ہڈیوں کو پگھلا دینے والی تپتی دھوپ سے بچ سکے اور نہ پانی کے چشمے اتنے وافر ہیں کہ پیاسے اپنی پیاس بجھا سکیں اس لیے سب کرب میں مبتلا ہیں۔ ذات کے قلعے میں بند ہو جانے والے اور ذات کے قلعے سے باہر یلغار کرنے والے، سب آگ میں جل رہے ہیں۔ لیکن اصل اختلاف وہاں پیدا ہوتا ہے جہاں یہ سوال آتا ہے کہ اس آگ کو کیسے بجھایا جائے اور اسے کس طرح نار سے نور میں تبدیل کیا جائے؟

"صرف کرب، صرف تشنج، صرف جلتے رہنے میں نہ تو انسانیت کی نجات ہے نہ ادیب کی۔ ذات کی سپر بیکار ہے، نظریات کی سپر، عقائد کی سپر، یقین کی سپر بھی اس وقت تک بے معنی ہے جب تک وہ سورما پیدا نہیں ہوتا جو اپنی سپر کو تلوار میں کر لینے کی صلاحیت اور طاقت رکھتا ہو۔"

[پیش گفتار۔ سردار جعفری، گفتگو۔ جلد اول، شمارہ اول ۱۹۶۷ء]

سوال یہ ہے کہ یہ سورما ہمارے درمیان تھا، جس نے ہندوستان، پاکستان اور فلسطین کی سرزمین پر اپنی تخلیق اور عملی اور سیاسی صلاحیتوں کا مظاہرہ بھی کیا۔ حکومتِ پاکستان نے جب اس مرنجاں مرنج شخص اور عظیم شاعر کو حکومت کے خلاف بغاوت کے الزام میں جیل میں بند کر دیا تو اس نے تلخ نوائی کے بجائے رمز و ایماء کی زبان میں

یہ اشعار کہے:

فکرِ دل داریٔ گلزار کروں یا نہ کروں ذکرِ مرغانِ گرفتار کروں یا نہ کروں

قصۂ سازشِ اغیار کہوں یا نہ کہوں شکوۂ یارِ طرحدار کروں یا نہ کروں

جانے کیا وضع ہے اب رسمِ وفا کی اے دل وضعِ دیرینہ پہ اصرار کروں یا نہ کروں

۱۹۵۲ء میں جب فیضؔ جیل میں تھے۔ ان کا دوسرا مجموعہ کلام "دستِ صبا" شائع ہوا۔ اردو کے مشہور و معروف نقاد اور فیضؔ کے جیل کے ساتھی اور رفیق و غم گسار سید سجاد ظہیر نے یہاں تک کہا کہ:۔ "بہت عرصہ گذر جانے کے بعد جب لوگ راولپنڈی سازش کے مقدمے کو بھول جائیں گے اور پاکستان کا مورخ ۱۹۵۲ء کے اہم واقعات پر نظر ڈالے گا تو غالباً اس سال کا سب سے اہم تاریخی واقعہ نظموں کی اس چھوٹی سی کتاب کی اشاعت کو ہی قرار دیا جائے گا۔"

یہ اقتباس ہر چند کہ بے حد اہم، بلیغ اور فکر انگیز ہے مگر "دستِ صبا" میں صرف نظمیں ہی نہیں غزلیں بھی ہیں۔ مزید براں یہ کہ "اس مجموعے کی ابتدائی تین نظمیں، "نقشِ فریادی" کی آخری اشاعت میں شامل ہیں۔ یہ تکرار اس لیے کی گئی ہے کہ اسلوب اور خیال کے اعتبار سے یہ نظمیں "نقشِ فریادی" کی نسبت سے اس مجموعے سے زیادہ ہم آہنگ ہیں۔"

[فیضؔ، سینٹرل جیل۔ حیدر آباد سندھ۔ ۱۶ر ستمبر ۱۹۵۲ء]

اصل سوال یہ ہے کہ "اسلوب اور خیال" کیا ہے؟ خود فیضؔ کے لفظوں میں "اس جمالیاتی قدر اور جمالیاتی فرحت کا مفصل تجزیہ ایک الگ مضمون چاہتا ہے۔ ہمارے مقصد کے لیے فی الحال ایک یا دو ابتدائی باتوں کا بیان کافی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ آپ فرحت جبھی محسوس کریں گے جب حسن کا کوئی مظہر آپ کو متاثر کرے۔ جمالیاتی تاثر بھی آخری تاثر کی ایک صورت ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تاثر میں ایک جذباتی عنصر لازمی ہے۔ لیکن یہ تاثر جامع اور تسلی بخش جبھی ہوتا ہے جب اس سے دل و دماغ تسکین اور جلا پائیں۔ دل کی راہیں دماغ سے ہی ہو کر گذرتی ہیں۔ اگر حسن اس پہلی

منزل پر ہی اجالانہ کرے تو دیکھنے والے خوبیٔ خدوخال پر مرمٹنے کی منزل تک پہونچ ہی نہیں سکتے۔ شعر میں کیا چیز ہے جو آپ کو متاثر کرتی ہے؟ شاعر کا تجربہ یا مضمون اور اس کا پیرایۂ اظہار، دونوں چیزیں ایک ہی مظہر کے دو پہلو ہیں...... اور انہیں جدا نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن ایک دم کے لیے پیرایۂ اظہار کو ذرا الگ کر دیجئے اور یہ دیکھیے کہ شاعر کے مضمون یا تجربہ میں کون سی ایسی بات ہوتی ہے جو جمالیاتی تاثیر یا کوئی تاثر پیدا کرتی ہے۔ آپ تجربات کو بجائے خود خوبصورت یا بدصورت تو نہیں کہہ سکتے، البتہ یہ سچے جھوٹے ہو سکتے ہیں، گہرے یا سطحی ہو سکتے ہیں، ذاتی یا اجتماعی ہو سکتے ہیں اور انہیں خوبیوں یا برائیوں کی وجہ سے ان میں متاثر کرنے کی وہ صلاحیت یا عدم صلاحیت پیدا ہوتی ہے جس پر جمالیاتی فرحت کا دارومدار ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اگر شاعر کا تجربہ ناقص یا سطحی ہے تو تجربے سے پیدا ہونے والا تاثر بھی کچھ یوں ہی ہوگا۔ پیرایۂ اظہار سے اس کی صورت تھوڑی بہت بدل جائے، نوعیت تو نہیں بدل سکتی۔ اگر اتنی بات مان لی جائے کہ شاعر کے تجربے میں بجائے خود ایسی خاصیتیں ہوتی ہیں جن سے ہماری فرحت گھٹ بڑھ سکتی ہے تو پھر یہ ماننا بھی لازم آتا ہے کہ جمالیاتی قدر، شعر کی آخری اور واحد قدر نہیں ہے کیوں کہ اس کی پیدائش میں غیر جمالیاتی اسباب کا بھی دخل ہے۔"

[شاعر کی قدریں...... فیضؔ۔ ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر صفحہ ۲۰۶]

فیضؔ کا یہ خیال قابلِ غور ہے کہ جن شعراء کا رنگ منفرد ہے جیسے میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ اور خود فیضؔ وغیرہ، وہ اپنے طرزِ اظہار ہی کی وجہ سے پہچانے نہیں جاتے بلکہ طرزِ فکر کی وجہ سے بھی پہچانے جاتے ہیں لیکن اس کا مفہوم یہ نہیں کہ طرزِ اظہار اہم نہیں کیوں کہ یہ بھی احساسِ جمال اور اندازِ فکر کا ایک پہلو ہے اور منطقی، علامتی، تمثیلی، تجریدی اور بیانیہ ہو سکتا ہے۔ مبہم اور ادھورے جذبہ، دھندلے خیالات، نامکمل تجربے اور منتشر خیالات کے اندر سے شاعر کا حسنِ اظہار اپنے کام کی بات ڈھونڈ نکالتا ہے اور اسے منظم یا نیم منظم پیکر عطا کر دیتا ہے۔ یہ ایک تخلیقی عمل ہے اور اس مرحلے میں اس کا ذہن مستقل طور مصروفِ عمل رہتا ہے اور زندگی سے خام مواد

حاصل کرتا ہے...... ہر لفظ خود ایک علامت ہے لیکن یہ لفظ اسی وقت با معنی ہوگا جب اس کے پس پشت کوئی ذہنی یا جذباتی کیفیت کار فرما ہو اور زندگی کے مختلف پہلوؤں میں سے کوئی پہلو اس کے اندر دل کی طرح دھڑکتا ہو...... فن کی خالصیت کی جستجو میں جن شعراء نے علامت کا بالقصد استعمال کیا ہے وہ سب فن کے معیار پر اسی لیے پورے نہیں اتر سکے کہ فن کی خالصیت کا انحصار اسی پر ہے کہ اس میں آمیزش کتنی ہے؟ زیور بنانے کے لیے سونے میں ملاوٹ کا ہونا ضروری ہے اور یہ مصرع بھی ذہن نشیں رہے "لطافت بے کسافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی"۔ فیض نے ان تمام باتوں کو اپنے طور پر اس جملے میں کہ "جمالیاتی قدر" شعر کی آخری اور واحد قدر نہیں کیونکہ اس کی پیدائش میں غیر جمالیاتی اسباب کا بھی دخل ہے" سمیٹ لیا ہے۔

اب ذرا دو مختلف غزلیں دیکھیے۔

یہ جفائے غم کا چارہ، وہ نجاتِ دل کا عالم	ترا حسن دست عیسیٰ، تیری یاد روئے مریم
دل و جاں فدائے دل کبھی آ کے دیکھ ہمدم	سر کوئے دل فگاراں شبِ آرزو کا عالم
یہ عجب قیامتیں ہیں تری رہ گذر میں گزراں	نہ ہوا کہ مر مٹیں ہم، نہ ہوا کہ جی اُٹھیں ہم

اور دوسری غزل کے چند اشعار یہ ہیں۔

مٹ جائے گی مخلوق تو انصاف کرو گے	منصف ہو تو اب حشر اٹھا کیوں نہیں دیتے
ہاں! نکتہ ورو لاؤ لب و دل کی گواہی	ہاں! نغمہ گرو ساز، صدا کیوں نہیں دیتے
پیمانِ جنوں ہاتھوں کو شرمائے گا کب تک	دل والو گریباں کا پتہ کیوں نہیں دیتے
بربادیٔ دل جبر نہیں فیض کسی پر	وہ دشمنِ جاں ہے تو بھلا کیوں نہیں دیتے

اس سلسلے سے ایک پر مغز بات شارب ردولوی نے یہ کہی ہے کہ "یہ دونوں غزلیں بظاہر عام عشقیہ غزلیں ہیں جن کا سارا لفظیاتی نظام اردو کی روایتی عشقیہ شاعری سے مستعار ہے۔ اس میں تقریباً ساری تراکیب وہی ہیں جو اردو شاعری میں استعمال ہوتی رہی ہیں۔ چارۂ غم، نجاتِ دل، دستِ عیسیٰ، مریم، قیامت، رہگذر، مر مٹنا، شبِ آرزو، حشر، کوئے دل فگاراں، نغمہ گرو، پیمانِ جنوں، گریباں، بربادیٔ دل، دشمنِ جاں

وغیرہ وغیرہ۔ یہ اشعار اپنے محدود عشقیہ معنی میں بھی پُر تاثیر ہیں اور اچھے اشعار میں شمار کیے جائیں گے۔ لیکن یہ خوبی صرف ان اشعار کی بڑائی یا دل کشی کا سبب نہیں ہے۔ یہ اشعار فیضؔ نے لاہور جیل میں لکھے تھے۔ اس حقیقت کے اظہار کے بعد ایک بار پھر ان اشعار کو پڑھیے۔ اب وہی رومانی ترکیبیں اور وہی روایتی الفاظ ایک نئی معنویت کا انکشاف کرتے ہوئے محسوس ہوں گے۔ یہ بات آسان نہیں۔ یہ صرف الفاظ کا نبض شناس اور تراکیب کا مزاج داں ہی کر سکتا ہے۔ فیضؔ کی شعری جہتوں کے مطالعے اور اقدار کے تعین کی یہ ایک اہم کڑی ہے۔"

[فیضؔ کی شعری جہات: تعین قدر کا مسئلہ۔ شاربؔ، ردولوی۔ آج کل جولائی ۸۹ء ص ۲۵]

یہ بہر حال طے ہے کہ غزل کی شاعری ایجاز اور اختصار، رمزیت اور ایمائیت کی شاعری ہوتی ہے اور یہاں ابہام پرستی اس حد تک ممکن نہیں جس حد تک نظموں میں ممکن ہے اور اسے یوں سمجھیے کہ اگر غالبؔ غزل گو نہ ہوتے تو ان کا ابہام کہیں زیادہ پُر پیچ ہوتا، مگر غزلوں کے اشعار اس کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ یہی بات فیضؔ کے بابت بھی کہی جا سکتی ہے اس فرق کے ساتھ کہ فیضؔ نے اکثر جگہوں پر واحد متکلم کے صیغے سے گریز کیا ہے اور جمع متکلم کے صیغے کو اپنایا ہے جس کا واحد سبب شاید یہ ہے کہ ان کی شاعری رودادِ جہاں ہے اور اجتماعی درد کی صدا بندی بھی...... فیضؔ کا قلم ہر چند کہ جو تصویر کشی کرتا ہے وہ ان محرومیوں اور مجبوریوں کی تصویر کشی ہے جو ان حالات کی پروردہ تھیں، جن میں وہ زندگی گذار رہے تھے کہ فیضؔ کے اشعار میں محسوسات نے حالات کو گویا متشکل کر کے، فنی سطح پر اپنے درد و غم کے اظہار کے لیے راستہ نکالا ہے۔ آخری دور کی ایک نظم دیکھیے۔

اس وقت تو، یوں لگتا ہے، اب کچھ بھی نہیں ہے
مہتاب، نہ سورج، نہ اندھیرا نہ سویرا
آنکھوں کے دریچوں میں کسی حسن کی چلمن
اور دل کی پناہوں میں کسی درد کا ڈیرا
ممکن ہے کوئی وہم تھا، ممکن ہے سنا ہو
گلیوں میں کسی چاپ کا اک آخری پھیرا
شاخوں میں خیالوں کے گھنے پیڑ کی شاید
اب آکے کرے گا نہ کوئی خواب بسیرا

ہو سکتا ہے کہ میرے بارے میں کہا جائے کہ میں تنقید کے اصول اور نظریات سے ہٹ کر لکھ رہا ہوں لیکن میں مصلحت پسند نہیں ہوں شاید ۱۹۵۲ء میں جب میں اسکول میں پڑھتا تھا تب مجھے فیضؔ کا دوسرا مجموعہ کلام "دستِ صبا" ملا تھا۔ اُس وقت سے اب تک میرے دل میں فیضؔ کے لئے ایک نرم گوشہ ہے اور یہ نرم گوشہ ہمیشہ رہے گا۔ فیضؔ کی شعری ساخت کی بے پایاں غنائی قوت مجھ پر دفعتاً چھا جاتی ہے۔ وہ ایک ایسی "ساخت" ہوتی ہے جس نے زندگی سے زندگی کی حرارت پائی ہے...... ایک ایسا ذاتی احساس اور ذاتی تجربہ جہاں کوئی سکڑاو یا کوئی "تنگ نفسی" نہیں۔ نہ کسی قسم کی خستگی یا تھکان ہے بلکہ اوّل سے آخر تک بھرپور روانی ہے۔ ہر شعر ایک دوسرے سے پیوستہ، ہر لفظ اپنی جگہ بیٹھا ہوا جیسے انگوٹھی میں نگینہ، ہر بند ایک غیر شکستہ آہنگ کے وسیع زمانوں میں پیوست اور ان ساری انفرادی خصوصیات اور صفات سے قطع نظر اس میں جو ایک "چیزے دیگر" تھی، اس سے میں نے ایک طرح کی قربت محسوس کی...... وہ اپنا ایک تجربہ...... غالباً کچھ انہیں اثرات اور کچھ انہیں عام عناصر کا، جو ایک کردار کی تشکیل میں حصّہ لیتے ہیں...... جیسے میری زندگی میں میرے بچپن اور میرے بچپن کے اس ماحول کا اثر ہے جس میں شاعری کو بڑا دخل تھا۔ میری رائے میں فیضؔ آخری وقت تک اس قابل رہے کہ کوئی واقعہ ہو، وہ اسے بھرپور طور پر، ہر لمحہ اس کی اپنی جداگانہ مکمل قطعیت میں، ایسے خاکے کی صورت میں دیکھ سکے جس کا ہر پہلو آشکار ہے۔ ان کی نظروں میں جو گیرائی تھی، وہ ہمیشہ جس طرح ہر شئے کو دیکھ سکتے تھے اس طرح ہم آپ شاید ہی کبھی دیکھ سکیں...... شاید صرف خاص لمحوں میں، یا خوشی کی اس معراج میں جو دنیا کو مجسّم حیات بخش دیتی ہے یا کسی عظیم روحانی فتح کے مسرّت کے لمحے میں...... ایسی زیدہ وری جو زندگی میں ہر وقت ساتھ رہے ہر کسی کو نصیب نہیں ہوتی۔ فیضؔ کی نظروں کا "کھرا پن" ہماری طبعی عادتوں سے کچھ اتنا ماورا ہے کہ وہ ہمیں بڑی انوکھی ایک چیز معلوم ہوتے ہیں لیکن وہ خود کبھی اس "انوکھے پن" کے متلاشی نہیں رہے، نہ کبھی اس کو اپنا "مقصود" بنایا اور ادبی صنعت کے طور پر تو اسے بہت کم استعمال کیا۔

فیض کی آخری غزل کے یہ تین اشعار دیکھیے۔

بے بسی کا کوئی درماں نہیں کرنے دیتے ۔۔۔ اب تو ویرانہ بھی ویراں نہیں کرنے دیتے

دل کو صد لخت کیا، سینہ کو صد پارہ کیا ۔۔۔ اور ہمیں چاک گریباں نہیں کرنے دیتے

جانِ باقی ہے تو کرنے کو بہت باقی ہے ۔۔۔ آج جو کچھ کہ مری جاں نہیں کرنے دیتے

بات وہی ہے کہ وہ ہر پہلو آشکار نظر دمِ آخر تک کام کرتی رہی...... اور یہ بڑی بات ہے۔

فیض "شاعرانہ غمزوں" سے بحدِ امکان ہمیشہ دور رہے۔ انہوں نے کبھی اس کی ضرورت محسوس نہ کی کہ کسی پلیٹ فارم پر کھڑے ہو کر اپنی شاعری کا ڈھنڈورا پیٹیں، نہ انہوں نے کبھی اس کی ضرورت محسوس کی کہ محتاط شائستگی سے سر بلند اور "عقلیت پرست" حضرات پر کمالِ مسرت و سرخوشی کی غشی طاری کر دیں۔ نہ ہی ایسی مستانہ اور سرور آگیں دھنیں یا گتیں بنانے کا شوق انہیں تھا جو سننے والوں کے دست وپا کو الفاظ کی مدد کے بغیر ہی ایک "رقصِ مستانہ" میں لے آتی ہیں اور ایک عجیب "البیلے ناچ" پر آمادہ کر دیتی ہیں۔ ان کے اظہار کا رخ کسی چیز کے خلاف نہ تھا اور نہ ان کی شاعری میں تصویر کشی، عکاسی یا مصوری کسی ردِ عمل کا نتیجہ تھی۔

یہ تو بہت بعد کی بات ہے کہ لوگوں نے ان کے صوتی اور لسانی جوہر کو پرکھا اور اس پر انہیں خراجِ تحسین پیش کیا۔ لیکن خود مجھے اس بات میں بہت کم سچائی نظر آتی ہے کہ یہ ان کا جوہر خاص ہے کہ یہ سب کچھ تو آپ کو ہر اس شخص کے یہاں ملے گا جو الفاظ کا استعمال کرتا ہے۔ ان کی تمام تر توجہ میری رائے میں معانی کی طرف رہی ہے اور ان کی ہمیشہ یہی کوشش رہی کہ ہر نظم بجائے خود اپنے اندر ایک Content کی حامل ہو۔ اس میں کوئی ایک نیا خیال، ایک نیا تصور ہو جو اپنے اندر ایک ساتھ صفحۂ قرطاس پر یوں نقش ہو جائے کہ اس کی "زبانِ بے زبانی" بھی گفتگو بن جائے جو اپنے خاموش سیاہ عکس میں بھی اپنے تمام مختلف رنگوں کے ساتھ خود زبانِ حال سے بولتی سنائی دے۔

چنانچہ "...... تمہارے حسن کے نام" بھی ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں، مصوری اپنے کمال

پر ہے:

بکھر گیا جو کبھی رنگِ پیرہن سرِ بام — نکھر گئی ہے کبھی صبح، دوپہر، کبھی شام

کہیں جو قامتِ زیبا پہ سج گئی ہے قبا — چمن میں سرو و صنوبر سنور گئے تمام

بنی بساطِ غزل جب ڈبو لیے دل نے — تمہارے سایۂ رُخسار و لب میں ساغر و جام

سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حسن کے نام

.... فیض

ظاہر ہے جب فیض یہ نظم لکھ رہے تھے تو انہیں نہ تو اپنی پرواہ تھی نہ قارئین کی اور نہ کسی نظریۂ فن کی۔ وہ تو بس حسن کے نام ایک نظم کہہ رہے تھے، ایسی نظم جو حسن کو لفظوں اور شاعری کے قالب میں ڈھال دے...... یہ بڑا لطیف نکتہ ہے کہ حسن ایک آرٹ ہے اور آرٹ حسن کا نام شاید وہ کوئی عام صورت رہی ہوگی جو اس نظم میں نکھر آئی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ اجنتا کی کوئی حسینہ آئینہ خانۂ پیرس میں سنور آئی ہے۔

میں فیض پر اسی طرح تا دمِ آخر لکھتا رہوں جب بھی نہیں اکتاؤں گا اور یہی کہوں گا کہ حق بہر حال ادا نہ ہو سکا کہ ایسا لگتا ہے کہ دریائے سندھ سے ایک فوجی کی نہایت دبی دبی سی، مدھم مدھم سی آواز ہمارے کانوں میں رس گھول رہی ہو، جیسے کوئی بہت دور ”ترانۂ رحیل“ گا رہا ہو اور ہماری نظریں نظریات کے جھنڈے سے لپٹے ہوئے کہرے کے سوا کچھ اور نہ دیکھ سکیں۔

اب یہ عرض کر دوں کہ اس مضمون کا بھی فیض کے ایک مصرعے کا صحیح یا غلط استعمال ہے کہ سیّد سجاد ظہیر کے انتقال پر فیض کی ایک نظم شائع ہوئی جس کے ”بنام شاہدِ خیالاں / بیادِ مستیِ چشمِ غزالاں سے ہی میں نے ایک مصرعہ لے لیا ہے کہ یہ مصرعہ فیض پر بھی صادق آتا ہے۔

آخر میں یہ عرض کر دوں کہ ہم کو چاہئے کیا؟ یہ سوال اہم ہے۔ یہ نہیں دیکھیے کہ ہم کو کیا پسند ہے؟ کیوں کہ میں تو سمجھتا ہوں کہ زندگی میں کھونا پانے سے

زیادہ اہم ہے۔ جب تک بیخود کو "نابود" نہیں کرتا پھل نہیں دیتا...... ہم کو چاہیے کہ ایک بے تکان زندگی کریں...... مستقبل پر نظریں جمائے، زندگی کے ان محفوظ سر چشموں سے فیض حاصل کرتے رہیں جو صرف یادوں سے تخلیق نہیں پاتے بلکہ فراموشی بھی ان کی تخلیق میں شامل ہوتی ہے۔

☆☆☆

کچھ اہم باتیں

ہر برس یا زیادہ سے زیادہ دو یا تین برس بعد یہ ضروری ہے کہ کچھ ایسے تنقیدی اور فکری مضامین لکھے جائیں جو ماضی کے بعض بے حد اہم پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے نئے ادبی مزارج کا بھرپور جائزہ لیں۔ ادب اور نئی شاعری کا بہ نظر امعان جائزہ لے کر، کچھ اہم فکری اور نظریاتی مضامین ضرور لکھنے ہوں گے جو ہماری نئی شاعری کے فکری افق کو وسعت بخشیں کہ نئے شاعروں کی ذہنی سطح ابھی ہموار نہیں ہو سکی ہے اور اس کاروانِ کیف و مستی کے نووارداں بہت ساری غلط فہمیوں کے شکار ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نئی شاعری پر لکھی جانے والی تنقید نے بڑی بڑی گمراہیاں پھیلائی ہیں اور بے مہار جدیدیت کے زوال پذیر رجحان نے تو فراریت اور کلبیت کو اس حد تک اہم قرار دے دیا ہے کہ نئی شاعری کا ایک معتد بہ حصہ، زندگی کے اہم اور بنیادی موضوعات اور مسائل سے کنارہ کشی اختیار کر کے، ضمنی اور فروعی باتوں کو موضوع سخن بناتا ہے۔ پھر فیشن اور فارمولے کے پرستاروں نے اسے انتہا پسندی کا شکار بھی بنا دیا ہے کہ کچھ شعراء ایسے ہیں جو جماعت کے تقاضوں کو یکسر نظر انداز کر رہے ہیں،

کچھ ہیئت پرستی کو ہی ادب کا حاصل قرار دیتے ہیں، کچھ سیاسی اور سماجی موضوعات سے قطعی پرہیز کر کے، شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ غرض کہ سچے اور متوازن تخلیقی ادب کی مقدار، رفتہ رفتہ گھٹتی ہی چلی جارہی ہے اور اس کے برعکس مصنوعی ادب پیدا کرنے والوں کی تعداد روز بہ روز حشرات الارض کی طرح بڑھتی جارہی ہے۔ ایسی تشویشناک صورت حال میں کسی قسم کی ترتیب سازی جوئے شیر لانے سے کم نہیں کہ حالت کم و بیش اس شعر کی سی ہو گئی ہے:

ہم آج بیٹھے ہیں ترتیب دینے دفتر کو　　　ورق جب اس کا اڑا لے گئی ہوا ایک ایک

نیا شاعر ترسیل کی ناکامی کا رونا رو رہا ہے اور اس بے حد اہم بات کی شدت سے تردید کر رہا ہے کہ اچھے شعر کی ایک صفت یہ بھی ہوتی ہے کہ سامع یا قاری کا دل، شعر پڑھ کر یا سن کر وہی تاثرات کم و بیش قبول کر لیتا ہے، جو، خود قلبِ شاعر پر تخلیق کے وقت مرتسم تھے۔ یہی سبب ہے کہ اچھے اشعار پڑھتے یا سنتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا یہ بھی میرے دل میں تھا۔ میری رائے میں اردو کی ساری قدیم شاعری اور اساتذہ کا اکثر و بیشتر کلام اسی صفت کا اچھا نمونہ ہے کہ کلام اساتذہ کو آج بھی دیکھئے یا کسی مغنی یا مغنیہ کی آواز میں سنئے تو ایسا لگے گا کہ شاعر کے دل کی دھڑکنیں گویا خود ہمارے دل کی دھڑکنیں ہیں۔ اب رہی بات قاری یا سامع پر ذہنی کم مائیگی کے الزام کی، تو یہ بہتان تراشی عموماً وہی شعراء کیا کرتے ہیں جنہیں محض الفاظ کے سہارے ہی شاعری کرنے کی دھن ہوتی ہے اور یہ وہی شعراء ہیں جو خیالات کو قدر دوم کی چیز قرار دیتے ہیں۔ بہر حال! اسے تو فی الحال جانے ہی دیجئے کہ ترسیل کی نارسائی کے سلسلے کی ایک دلچسپ بات خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی لکھی ہے اور یہ بات ہر چند کہ فراق سے ملاقات کے دوران کی گئی ہے تاہم! بہت ہی دلچسپ ہے۔ فراق نے خلیل الرحمٰن اعظمی سے یہ شکایت کی تھی کہ۔ ”بھائی! نئے شاعروں کے یہاں ابلاغ و ترسیل نہیں ملتی اور سنا ہے کہ وہ اس کے قائل بھی نہیں پھر اپنا کلام رسالوں میں چھپواتے کیوں ہیں؟۔“　　(مضامین نو۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ص ۱۳۵)

بالکل یہی بات سردار جعفری نے بھی ایک افسانے کو رد کرتے ہوئے، اپنے ایک مکتوب مورخہ 6 رفروری 1967ء میں یوں لکھی ہے "میں کوشش کے باوجود آپ کی کہانی سمجھ نہ سکا۔ میں صحیح یا غلط چوں کہ ابلاغ کا قائل ہوں اسی لئے مجبوراً آپ کی کہانی واپس کر رہا ہوں۔" (معیار 7 رمارچ 1977ء ص ۲۶۹)

فروری 1967ء کی بات کا ردِ عمل 1977ء مارچ میں یوں دیکھئے کہ ترسیل اور ابلاغ کا قائل ہونا، بجائے خود، موردِ الزام پایا اور ایسے تمام شاعروں اور افسانہ نگاروں نے ان رسالوں اور ان تنقید نگاروں کا سہارا لیا جو نا قابلِ فہم ہونے کو، قابلِ فہم ہونے پر ترجیح دیتے ہیں۔ لیکن دیکھنے والی بات یہ ہے کہ ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ اکثر و بیشتر سطحوں پر ایسے شعراء اور افسانہ نگاروں کے ساتھ ہی جڑا رہا ہے جو بے مہار جدیدیت کے زیر سایہ پروان چڑھے ہیں اور اس بات پر فراقؔ اور سردارؔ جعفری دونوں ہی بیک وقت اور بیک زبان متفق ہیں۔ مگر چوں کہ معاملہ یہاں علی سردارؔ جعفری کا بھی تھا اس لئے انہیں ترقی پسندی کے سبب، مطعون قرار دے کر، ان رسائل نے جو جدیدیت کے سرکاری ترجمان ٹھہرائے گئے اور جن میں چھپنے والوں کو جدید شاعر یا جدید افسانہ نگار کہہ کر کچھ اس طرح روشناس کرلیا گیا کہ یہی نام ہمارے نئے ادب کی روشن اور زندہ علامت ہیں ورنہ اردو کے نئے شعر و ادب میں رکھا ہی کیا ہے؟ ہر چند کہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے ترقی پسندی کی خامیوں اور کوتاہیوں کو نہ صرف اجاگر کیا ہے بلکہ خامیوں کی جستجو میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا ہے تاہم یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ بات ان کے وہم و گمان میں بھی نہ تھی کہ نتیجے یا ردِ عمل کی اس قدر مبتذل صورت وجود میں آجائے گی کہ انہیں لکھنا پڑے گا کہ "جدیدیت کا صحیح راستہ تو یہ ہوگا کہ کسی پر لیبل نہ لگایا جائے نہ کسی رسالے کو جدیدیت کا سرکاری ترجمان سمجھا جائے۔ کوئی تحریر، اپنے طرزِ احساس، رویے اور اسلوبِ اظہار کی بنیاد پر ہی جدید کہلانے کی مستحق ہوگی۔ اگر ایسی تحریر ہمیں، مخدومؔ، سردارؔ جعفری، کرشن چندر کے قلم سے بھی نظر آئے تو اسے جدید کہنا ہوگا۔"

کسی ادیب یا شاعر کو ہم ایسی اکائی فرض نہیں کر سکتے جو محض ایک خصوصیت کی حامل ہو اور دوسری خصوصیت اس میں کبھی پیدا ہی نہ ہو۔"

(مضامینِ نو۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ص ۱۳۹)

لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی نے یہ بات اس وقت کہی، جب پانی سر سے اونچا ہو چکا تھا اور مصنوعی ادب اور تنقید لکھنے والوں کا ایک ایسا ہجوم در آچکا تھا جو ترسیل اور ابلاغ کا قائل نہ تھا۔ ظاہر ہے یہ لوگ نئی نسل کی صحیح شناخت تو کیا کراتے کہ یہ اپنی کج روی ECCENTRICITY مستحکم کرانے کے لئے نئی شاعری کے ایسے نمونے پیش کرنے میں مصروف اور منہمک تھے جو ان کی اس کج روی کو قوی سے قوی تر بنا سکیں کہ یہ لوگ عموماً غلط جگہوں پر نئے نئے جذبات، نئے اظہار، غرض نئے پن کے جنون (CRAZE FOR NOVELTY) میں اس حد تک آگے بڑھ چکے تھے کہ ایک عجیب قسم کی PERVERSE کیچویشن وجود میں آگئی تھی اور ہر چند کہ ایلیٹ کی تنقیدی نگارشات، نئی تنقید میں، سلیقے سے کم اور بد سلیقگی سے زیادہ، بار بار پیش کی گئی ہیں تاہم! یہ نکتہ کبھی تفصیل سے پیش نہیں کیا جا سکا کہ خود اس کے بقول۔

> ONE ERROR, IN FACT OF ECCENTRICITY IN POETRY IS TO SEEK FOR NEW HUMAN EMOTIONS TO EXPRESS AND IN THIS SEARCH FOR NOVELTY IN THE WRONG PLACE,ITDISCOVERSTHEPERVERSE.

پہلے تو یہ بات ذہن نشیں کر لینی چاہئے کہ اردو شاعری کا ایک روایتی مزاج بھی ہے اور صدیوں کی فنی ریاضت سے بنا ہوا یہ ادبی مزاج- CANNONS OF LITER-ARY TASTE کسی بہکی ہوئی تنقید سے متاثر ہو نہیں سکتا اور ہاں! کچھ تبدیلیاں، ہیئتی سطح پر کرنے کی کوشش بھی اس لئے بے سود ہوں گی کہ کوئی بھی تبدیلی اپنے ارتقائی مدارج سے گذر رہی ہوتی اور اس کے لئے زیادہ سے زیادہ INITIATIVE

سے کام لیا جاسکتا ہے۔ لیکن INITIATIVE دینے والوں کو پروپیگنڈے بازی اور ادعائیت سے بچنا ہوگا کہ : مشک آن است کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید۔ اسی لئے ضبط، تحمل، وسیع النظری اور فراخ دلی بے حد ضروری ہے۔ مزید یہ کہ نئے لکھنے والوں کی نظر اور توجہ، معانی، موضوع مواد اور ہیئت، ہر سطح پر ہونا چاہئے۔ کہ سچ تو یہ ہے بھائی کہ دیانتداری سے تنقید لکھنا ایک اجتہادی کام ہے اور اسکے لئے تطہیر قلب اور تزکیہ نفس بے حد ضروری بلکہ لازمی اور بنیادی شرط ہے۔

بد نصیبی سے یہ تطہیر قلب اور تزکیہ نفس، نئے نقادوں کے یہاں مفقود ہے۔ وہ ان اہم اور فکری رجحانات سے صرف نظر کرتے ہیں جو ان کے اپنے نظریات سے مطابقت نہیں رکھتے۔ دیکھنے کی بات تو یہ ہے کہ اہم نام وہی کہے جائیں گے. جن کے یہاں اہم اور نمائندہ فکری رجحان ملتا ہو۔ خواہ وہ مقصدیت DIDACTICISM کا ہو یا کفر و الحاد ATHEISM کا، ATONALISM کا ہو یا CUBISM کا، SURREALISM کا ہو یا SYMBOLISM کا۔ لیکن یہ باتیں اس وقت تک کار آمد نہ ہوں گی جب تک یہ بات جزو ایمان نہ بن جائے کہ ادب میں فتنہ کفر اور ایماں نہیں ہے اور یہاں کوئی ہندو، سکھ، مسیحی یا مسلمان نہیں ہے، بہر حال! یہ طے ہے کہ جہاں جہاں ادب اپنے نقطہ عروج پر ہے وہاں وہاں CRITICAL FACULTY بھی ساتھ ہی ساتھ OPERATIVE ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ وہاں نقاد، اپنے نظریات اور اصول تنقید کے راسخ ہونے کے باوجود، کسی بھی دوسرے مختلف یا بہ صورت دیگر مخالف نظریے کو بہ غور دیکھتا ہے اور خذ ما صفا ودع ما کدر (یعنی اچھی چیزوں کو لے لینا اور بری چیزوں کو چھوڑ دینا) کے اصول پر عمل کرتا ہے لیکن اردو نقادوں میں فی زمانہ دو طرح کے لوگ نظر آتے ہیں۔ ایک تو وہ جو کہ باتوں کو خلط ملط کر کے بے شمار شکوک و شبہات پیدا کر دیتے ہیں اور دوسرے انتہا پسند لوگ وہ ہیں جو اس قدر RESERVATIONS سے کام لیتے ہیں کہ الجھن سی ہونے لگتی ہے۔ یہ انتہا پسند حضرات دراصل نیمے دروں نیمے بروں، ہوتے ہیں، بے حد الجھے ہوئے اور -CON

FUSED۔ ایسے نقاد، میری نظر میں اردو شاعری کے روایتی معشوق کی طرح ہیں جن کے نہ تو اقرار کا وثوق ہے اور نہ انکار کا یقین۔

ادھر کچھ برسوں سے مجھے اپنی تنقیدی نگارشات کے بارے میں یہ محسوس ہو رہا ہے کہ از سر نو ترتیب دیئے یعنی RE-ASSESSMENT کی فکر میں، میں نے کچھ اہم گوشے اجاگر تو ضرور کیے ہیں، مگر کچھ اہم گوشے اور بھی ہیں، جن سے نئی نسل فائدہ اٹھا سکتی ہے، انہیں بھی منظر عام پر لے آؤں تو بہتر ہے کہ میں وہ نغمے بھی بحمد اللہ سن رہا ہوں جو ابھی تو پردۂ ساز میں ہی ہیں۔ میں خاکم بہ دہن یہ ہرگز نہیں کہتا کہ میرا فیصلہ حرفِ آخر ہوگا کہ حرفِ آخر تو بس اللہ کا کلام ہے۔ اس لئے یہ عینِ ممکن ہے کہ کچھ گوشے چھوٹ جائیں مگر میری ترتیب کردہ کسی بھی فہرست میں ایک صفت یہ ضرور رہی ہے کہ میں نے کسی بھی ادبی رسالے کو یوں ادب کا واحد سرکاری ترجمان قرار نہیں دیا کہ کتاب (لکھنؤ) شاعر (بمبئی) اور عصری آگہی (دلی) تک، ہر اہم ادبی رسالے میں، میں نے یہ بات ضرور محسوس کی ہے کہ سچا فنکار بہر حال مخلص ہوتا ہے اور خلوص فکرِ شاعری کی روح ہے۔ ایسا فنکار محض اور صرف کسی واحد رسالے کو معیاری تسلیم نہیں کر سکتا ویسے سچ تو یہ ہے کہ ۱۹۷۲ء میں جوشؔ ملیح آبادی کے مضمون "وصول شدنی بعد از مرگ" کے ساتھ ہی میرا پہلا ادبی مضمون کتابؔ، لکھنؤ میں چھپا تھا "پکاسو فرنانڈے ادیبوں کی نظر میں" اور اسی دور کے نووارد، اور اسی دور کے پروردہ شعراء اور ادبا (جن میں سے آج کتنے ہی بڑے ناموں کی فہرست میں شامل کئے جا سکتے ہیں) میرے شانہ بہ شانہ چل رہے تھے۔ آج یہ شعراء مجھ سے یہ اتفاق کریں یا اختلاف لیکن یہ بہر حال طے ہے کہ اس نئی رُت میں کھلتے پھولوں میں، میں بھی ان کے ساتھ ہی کھلا تھا۔ اب یہ اور بات کہ ان میں سے اکثر و بیشتر شعراء اور ادباء ہوا کے اس جھونکے کی طرح بن گئے جو پتہ نہیں کب کدھر چل پڑے...... رہی بات میری، تو میں ان کے ساتھ جہاں تک چل سکتا تھا، چلتا رہا لیکن اب لاسمتیت اور بکھراؤ اور بے ترتیبی کی سی کیفیت جنم لے رہی ہے اور میں لاسمتیت کا قائل نہیں۔ اس لئے میں

انہیں شعراء کو قابلِ التفات سمجھتا ہوں، جن کے یہاں خلوصِ فکر ہو اور اپنی نظر بھی کہ ایسے شعراء مختلف اندازِ سخن کے باوجود، وہی باتیں پیش کرتے ہیں جو وہ پیش کرنا چاہتے ہیں اور یہی نام قابلِ التفات ہیں۔ ورنہ ایسے شعراء کی تعداد حشرات الارض کی طرح بڑھتی چلی جارہی ہے جو یا تو تنقید کی دیمک زدہ بیساکھی پر چل رہے ہیں یا پھر ایسی باتیں پیش کررہے ہیں جو انہیں کسی ادبی تحریک یا ادبی روسے وابستہ کردیں۔ یہاں تک کہ ترقی پسندی کے کٹر مخالفین بھی، مجھے ہنسی آتی ہے یہ کہتے ہوئے کہ ترقی پسندوں کے حلقے میں شامل ہونے کے لئے مارکس کے ان نظریات تک کی شدت سے حمایت کررہے ہیں جو خدا کے انکار تک پہنچادیتی ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ ان کی نظر، فیضؔ کی مشہور اور قدرے پرانی مگر بے حد اہم تخلیق کے ان اشعار پر بھی نہیں:

سنو کہ شاید یہ نورِ صیقل / ہے اس صحیفے کا حرفِ اوّل / جو ہر کس و نا کس زمیں پر / دل گدایانِ اجمعین پر / اتر رہا ہے فلک سے / سنو کہ اس حرفِ لم یزل کے / ہمیں تمہیں بندگانِ بے بس / علیم بھی ہیں، خبیر بھی ہیں / سنو کہ ہم بے زبان و بے کس / بشیر بھی ہیں نذیر بھی ہیں۔

اور ندائے غیب کے ان اشعار پر بھی نہیں:

ہر اک اولی الامر کو صدا دو / کہ اپنی فردِ عمل سنبھالے / اٹھے گا جب جمعِ سرفروشاں / پڑیں گے دار و رسن کے لالے / کوئی نہ ہوگا کہ جو بچالے / جزا سزا سب یہیں پہ ہوگی / یہیں عذاب و ثواب ہوگا / یہیں سے اٹھے گا شورِ محشر / یہیں پہ روزِ حساب ہوگا۔

فیضؔ ترقی پسند شاعری کے خورشیدِ درخشاں ہیں اور اردو کے پہلے اور واحد شاعر ہیں جنہیں روس کا بلند ترین اعزاز یعنی "لینن پرائز" تفویض کیا گیا۔ بہر حال یہ طے ہے کہ "سرِ وادیٔ سینا" ان کی بے حد کامیاب نظم ہے۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہاں جن اصطلاحات سے کام لیا گیا ہے، علیم، خبیر، بشیر، نذیر اور اولی الامر...... یہ تمام اپنے لغوی معنوں میں استعمال ہوئی ہیں اور ان تمام الفاظ کا تعلق قرآن پاک کی آیاتِ کریمہ سے اور احادیث سرکارِ دوعالم ﷺ سے بھی ہے۔ مگر بہ ایں ہمہ یہ نظم

ترقی پسند شاعری کی بہترین مثال ہے۔ اب یہ اور بات کہ فیضؔ (جیسا کہ آخری مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے) قصہ زمیں برزمیں کے قائل ہیں۔ لیکن یہ تو بہت ہی اچھی بات ہے کہ ظالم کا ظلم اور صابر کا صبر جب اپنے نقطۂ عروج کو پہنچتا ہے تو اس تصادم میں فتح صابر کی ہوتی ہے۔ اور یہ تو سامنے کی بات ہے کہ فیضؔ نہ صرف راسخ الاصول ہیں بلکہ سچ تو یہ ہے کہ راسخ العقیدہ بھی ہیں۔

گذشتہ کئی برسوں میں، ہزاروں قسم کے تنقیدی نظریات آئے، لیکن ان تمام تر تنقیدی نظریات سے قطع نظریہ بات بہر حال طے ہے کہ شاعر کا ذہن یوں بھی مختلف احساسات اور خیالات کی آماجگاہ ہوتا ہے اور ہر چند کہ یہ خیالات تسلسل کے حامل نہیں ہوتے مگر ان کے درمیان تسلسل قائم کرنا ہوتا ہے اور غیر مربوط اچز کو اس حد تک مربوط کرنا ہوتا ہے کہ ایک مخصوص قسم کا شعری آہنگ قائم ہو جائے۔ اور موضوع، عنوان، ہیئت اور تھیم، غرض سب کچھ اس طرح وحدت میں متشکل ہو جائیں کہ انہیں جدا کرنا، تقریباً ناممکن ہو۔ فن میں وحدت کی بہر حال اہمیت ہے اور بطور خاص نظموں میں اس کی اہمیت بہت ہی زیادہ ہے کہ ہر مصرعہ پڑھتے یا سنتے وقت ایسا محسوس ہو کہ یہ مصرعہ، ہر چند کی مکمل ہے لیکن ہمیں قید نہیں کر رہا ہے کہ اس طرح مصرعہ محدود نہیں لگتا بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ایک تشنگی وجود میں آرہی ہے اور اگلے مصرعہ کی طرف کشش بڑھ رہی ہے اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے تا آں کہ نظم آخری مصرعہ پر آکر خوش اسلوبی سے ختم ہو جاتی ہے۔ یہیں تکمیلیت کا احساس جاگتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ نظم کو اس مصرعے تک ہی آنا تھا، نہ بیش اور نہ کم۔ یہ ایک قسم کا SYM-METRICAL فارم ہے اور ایک خاص قسم کا ORDER بھی۔ سچ تو یہ ہے کہ آزاد اور پابند نظمیں دونوں ہی سطحوں پر آخری مصرعے پر مرتکز ہو جاتی ہیں اور یہی وہ نقطہ ہے جہاں تک وحدت مضمون برقرار رہ سکے۔ آزاد نظموں میں قوافی اور دیگر بندشوں کی نوعیت مختلف ہو سکتی ہے مگر ایک بات بے حد اہم ہے کہ یہ رعایت محض اور صرف اس لئے ہوتی ہے کہ کسی مخصوص اور متحرک خیال کی حرکت یا تحرک میں کوئی قافیہ

رکاوٹ پیدا نہ کرسکے۔ یہاں شاعر واقعی مجبور ہوتا ہے کہ اس کو وحدتِ مضمون بہر حال برقرار رکھنا ہے۔ اسی لئے یہ رعایت محض اور صرف اسی وقت تک اچھی لگتی ہے جب تک مضمون کی وحدت برقرار رہ سکے لیکن اس وحدت کو نہ تو مواد کہا جاسکتا ہے اور نہ ہیئت کہ جب میں وحدت کا لفظ استعمال کر رہا ہوں تو دوئی کا تصور بھی محال ہے۔ سچی شاعری وہی ہے جہاں مواد اور ہیئت کی وحدت ہو، فرد اور جماعت کی وحدت ہو، داخلیت اور خارجیت کی وحدت ہو، ظاہر اور باطن کی وحدت ہو۔ غرض شاعری بہ الفاظ دیگر تصوّف کی اس اصطلاح پر گامزن ہو جسے صوفیائے کرام نے وحدت فی الکثرت سے موسوم کیا ہے۔ میں تو اب یہ کہہ رہا ہوں کہ ازل سے لے کر آج تک جتنے فن کاروں نے جتنے بھی فن پاروں کی تخلیق کی ہے، ان سب کو اگر یکجا کر دیا جائے تو ان میں سے ہر پارۂ فن کو محض اور صرف ایک جزو کی اہمیت حاصل ہو گی اور یہ تمام فن پارے مل کر اتنے اجزاء کی تشکیل کریں گے کہ ان کو نا قابل شمار قرار دیا جاسکتا ہے لیکن یہ سارے ہوں گے وحدتِ فکر کے حامل۔

میں داخلیت کا منکر نہیں کیوں کہ شاعری کا تعلق خارجیت سے جتنا ہے، اتنا ہی داخلیت سے بھی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کا داخلی احساس عمل کی راہ سے گذرے کہ ردّ عمل کی راہ سے، وہ خود، اس کا اپنا ہی ہو۔ غالبؔ نے اسی تصور کے لئے اصطلاح وضع کی تھی "آشوبِ آگہی" لیکن یہ بھی ہدایت کی تھی :

اپنی ہی ہستی سے ہو، جو کچھ ہو — آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی — (غالبؔ)

یہاں شاعر اور شاعری میں فرق پیدا کرنا تقریباً ناممکن ہے کہ صورتِ حال کم و بیش اس شعر کی سی ہے کہ :

خبر تحیّرِ عشق سن، نہ جنوں رہا، نہ پری رہی — نہ تو، تو رہا، نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی — (سراج)

تصوّف برائے شعر گفتن خوب است ...... اس قول کی گہرائی میں جائیے تو ایک بات یقیناً قدرِ مشترک کے طور پر ملتی ہے اور وہ ہے عرفانِ ذات کی بات۔ صوفیائے کرام عرفانِ ذات حاصل کر لیتے ہیں اور مجذوبوں کا معاملہ بھی یہی ہے

لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ان میں کچھ ایسے نام بھی مل جائیں گے جو اپنے قلبی واردات کی تاب نہ لا سکے اور ایک ایسے عالم سے گذرے جہاں بے خودی اس مقام کو پہنچ گئی کہ تن پر ایک ہی لباس رہ گیا، ازلی اور پیدائشی لباس جس میں خالق عالم نے حضرت آدمؑ کو بھیجا تھا اور جسے تصوف کی اصطلاح میں لباس برہنگی کہہ لیجئے تو بہتر ہو گا۔ لیکن یہ ایک ایسی جذبی کیفیت ہے جہاں نہ تو خرد کی بخیہ گری ہوتی اور نہ ہی جنوں کی پردہ دری۔ اب رہی بات شاعر کی، تو شاعر کو عموماً عرفانِ ذات اس لئے حاصل نہیں ہو پاتا کہ وہ وادیوں میں بھٹکتا رہتا ہے اور اس کے افعال، اس کے اقوال کی تردید کرتے ہیں اور نیتجتاً بے معنویت کا شکار ہو جاتا ہے۔ لیکن بہترین شاعری وہی ہوتی ہے جس میں وحدت قائم ہو جائے اس وحدت کے حصول کے لئے بے معنویت ضرر رِساں ہے، اس لئے اچھا شاعر، بے معنویت سے جلد چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے اور اپنی کیفیات کو مخصوص قسم کی شعری ہیئت بخشنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہیں سے ایک جنونی کیفیت وجود میں آتی ہے جو ایک وارفتہ مزاج عاشق کا سرمایۂ حیات ہے۔ شاعری کی اس کیفیت یا صورتِ حال کی عکاسی اس شعر میں ہوتی ہے۔

ماہ و مجنوں، ہم سبق بودیم در آغازِ عشق — او بہ صحرا رفت و ما در کوچہ ہا رسوا شدیم

فنکار بہر حال ایک پروسیس سے گذرتا ہے لیکن اس کی کی فنکارانہ عظمت کا رازہ اس کی خود سپردگی میں ہے کہ شخصیت کو فن کے حوالے کردینے کا عزم مصمم ہی اس کے فن کا راز ہے۔ یہی عزمِ مصمم انجام کار شخصیت کو فنا کر کے بلکہ شخصیت کو مکمل طور پر ختم کر کے فن بنا دیتا ہےجو ایک ایسی خوشبو ہے جو بکھر جاتی ہے یا پھر وہ رحمت کا ایک ایسا ابر باراں ہے جو بے آب زمینوں تک کو سیراب کر دیتا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ خوشبو، جو مشامِ جاں کو عطر کر دیتی ہے، صرف محسوس کی جا سکتی ہے اسطرح جیسے فن صرف محسوس کیا سکتا ہے۔ اب اگر آپ اس عنوان دیکھئے تو صحیح اور صادق القول تنقید اس خوشبو کا (جسے ہم فن کہتے ہیں) سفر ہے۔ یہ سفر ہر لحظہ نئی دریافت کرتا ہے اور نئی تجلی دیکھتا ہے اور یہ مرحلۂ شوق کبھی طے نہیں ہوتا کہ فسانہ زُلفِ دراز کا زندگی

سے دراز تر ہے۔ اسی لئے یہ بہر حال طے ہے کہ تصوف ہو کہ فن دونوں ہی سطحوں پر دوئی نہیں ہوتی۔ ویسے ایلیٹ کا یہ قول جو اسی قبیل کا ہے ذہن میں رکھ کر چلیے تو بات سہل ہو جائے گی:

"THE PROGRESS OF AN ARTIST IS A CON-
TINUAL SELF - SACRIFICE, A CONTINUAL
EXTINCTION OF PERSONALITY".

یہ فقرہ واقعہ بلیغ ہے کہ یہ دراصل خود کو فنا کر کے، فن بنا دینے کی جانب لے جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال تصوف کی اصطلاح فنافی اللہ کے مانند ہے۔ ظاہر ہے یہاں فتنۂ کفر و ایماں نہیں ہے لیکن بد نصیبی سے اردو کی نئی تنقید، فتنۂ کفر و ایماں کو جنم دے رہی ہے۔ تجزیہ کرتے وقت، مواد کو ہیئت سے اور تقابل اور موازنہ کرتے وقت، فن کو شخصیت سے جدا کر دیتی ہے۔ یہ وصل نہیں فصل ہے، ہجر ہے، بے مہری اور بے وفائی ہے کہ نقاد اپنی تاویلات INTERPRETATIONS سے اتنا زیادہ کام لے رہا ہے کہ ایک انتہائی غلط قسم کی تعبیر اور تشریح وجود میں آ رہی ہے اور اس عنوان نقاد شاعر پر مسلط ہے اور اس تسلط سے وہ خود کو مستحکم کر رہا ہے اور ایسی باتیں پیش کر رہا ہے جن سے اس کو فائدہ پہنچے اور اس کے اغراض اور مقاصد حل ہو سکیں۔ کم نظر شاعر یہیں پر دھوکا کھا جاتا ہے اور وہ شاعر جسے نہ تو اپنا بھلا برا سمجھ میں آتا ہے اور نہ اس کی توفیق ہی ہے ایسی ہی باتوں پر بضد ہو جاتا ہے اور پھر اپنی ضد منوانے کے چکر میں اپنی عاقبت تک بگاڑ لیتا ہے کہ خود کردہ را علاجے نیست۔ غور کرنے کی بات تو یہ ہے کہ ایسے کم نظر حضرات صرف تقابل COMPARISON اور تجزیہ ANALYSIS تک ہی دیکھ پاتے ہیں اور اپنی کم نظری، کم دماغی اور کج روی کے سبب اس تاویل INTERPRETATION کو دیکھ ہی نہیں پاتے جو نقاد کے جیب کے کھوٹے سکے کی طرح ہے جسے وہ فریب نظر کے سہارے چلانا چاہ رہا ہے۔ ویسے تو نئی تنقید کے امام ایلیٹ صاحب نے بھی یہی محسوس کیا تھا کہ اس طرح فن اور تنقید دونوں ہی گھٹ کر،

جوئے کم آپ کی سی ہو جائیں گی اور شاعری کے سوتے ہی خشک جائیں گے۔ یہی سبب ہے کہ کہ ایلیٹ نے یہ بھی کہا ہے:

"COMPARISON AND ANALYSIS NEED ONLY THE CADAYERS ON THE TABLE. BUT INTERPRETATION IS ALWAYS PRODUCING PARTS OF THE BODY FROM ITS POCKETS AND FIXING THEM IN PLACE"

میں یہ کہتا رہا ہوں کہ شاعر کے دل کی دھڑکنیں شاعری کی جان ہیں ظاہر ہے کی دھڑکنوں کا کوئی نام نہیں ہوتا اور اگر انہیں کوئی نام دیا جائے تو اس کے لئے وہی گھسا پٹا لفظ ملتا ہے۔ عشق۔ اور تب یہ گھسا پٹا سا جملہ دہرانا پڑتا ہے کہ عشق حاصلِ فن ہے، حاصلِ حیات ہے اور حاصل کائنات بھی۔ لیکن خود عشق کا حاصل کیا؟ گھسا پٹا سا جواب ہو گا۔ درد و غم، حسرت و مایوسی۔ لیکن اس جملے میں اصل بات کچھ اور ہے اور وہ ہے مستقل مزاجی کہ مستقل مزاجی ہی درد و غم کو مرکوز اور مرتکز کر کے آئینِ وفا کا پابند بنا دیتی ہے اور پھر خیالات و احساسات کو شاعری کے سانچے میں ڈھال بھی دیتی ہے۔ بقول غالبؔ نئے شاعروں کا المیہ یہ ہے کہ:

مستقل مرکز غم پر بھی نہیں تھے ورنہ ہم کو اندازۂ آئینِ وفا ہو جاتا

مرکز غم پر مستقل مزاجی، ایک ایسی بے خودی یا تشنگی کو جنم دیتی ہے جو اکثر میخانہ بن جاتی ہے اور ساقی بھی۔ کہنے کو تو یہ شعر اس بات کا ثبوت بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ خود غالبؔ کا المیہ بھی یہی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالبؔ کا یہ شعر، اپنے ان معاصرین شعراء پر طنز تھا جو غیر مستقل مزاجی کے سبب ناکام رہے اور غالبؔ کی کامیابی میں یہ مستقل مزاجی اس حد تک کار فرما ہے کہ داخلی کرب بھی، صرف غم جاناں نہ رہا بلکہ غمِ دوروراں سے یوں ہم مزاج و ہم آہنگ ہو گیا کہ داخلیت اور خارجیت کا فرق ہی مٹ گیا یا دوسرے لفظوں میں وحدت میں پرویا ہوا سا محسوس ہونے لگا اور اس کا

اظہار شاعری میں یوں ہوا:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں — تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ — ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں

یہاں داخلی کرب، خارجی حالات سے ہم مزاج و آشنا ہے کہ مردم گزیدہ ہونا، دراصل اس بات پر شاہد ہے کہ غالبؔ مردم آزاری سے بیزار تھے اور یہی مردم آزاری مردم بیزاری کو جنم دے رہی ہے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ مردم آزاری سے دل آزاری بھی ہوتی ہے اور داخلی کا گہرا تعلق دل آزاری سے بھی ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کسی بھی بلند پایہ شاعر یا غیر جانبدار نقاد نے دل آزاری کی حمایت کبھی نہیں کی اور صوفیائے کرام نے تو یہاں تک کہا ہے کہ یہی بات گناہ اور ثواب کے درمیان واضح، صاف اور خط تنسیخ کی صورت نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر:

مباش درپے آزار اُنچہ خواہی کُن — کہ در طریقتِ ماجزازین گناہے نیست

یہاں جو لطیف اور باریک نکتہ نظر آتا ہے وہ مردم آزاری کا مسئلہ ہے۔ چارسُو، کوبہ کو بلکہ دوبدو پھیلی ہوئی دل آزاری اور مردم آزاری کی مسموم فضا میں شاعر کا دم تو گھٹنے لگے گا ہی، اور تب اسے اپنا وجود تحلیل ہوتا ہوا محسوس ہونے لگے گا کیوں کہ مردم آزاری بڑھتی ہی چلی جا رہی ہے، اور مردم کشی زیریں سطح پر بہر عنوان کارفرما ہے۔ دوسرے لفظوں میں المیہ یہ ہے کہ انسان مر گیا ہے اور مُردوں کی بستی میں رہتے رہتے خود شاعر بھی محسوس کر رہا ہے کہ وہ بھی مر گیا ہے۔ یہاں دراصل آدابِ زندگی کا مسئلہ ہی اہم ترین ہے کہ سچ تو یہ ہے کہ شاعر کی روح اور خود شاعری کی روح بھی آدابِ زندگی کے ساتھ ہی دھڑک رہی ہے اور یہی ادب برائے زندگی کا وہ ارتقا پذیر رجحان ہے جو آدابِ غزل اور آدابِ عشق دونوں ہی کو اس حد تک مغلوب کر دیتا ہے کہ یہ دونوں ہی باتیں شکست خوردہ اور ہزیمت خوردہ ہیں......... کہ آدابِ زندگی نے ان دونوں کو ہی بیک وقت مات کر دیا ہے اور اس حد تک اپنا تابع اور محکوم بنا دیا ہے کہ سارا کا سارا مسئلہ داخلی بن گیا ہے کیوں کہ شاعر خارجی دنیا سے اس

حد تک بیزار ہو چکا ہے کہ داخلی دنیا میں پناہ لے رہا ہے۔ لیکن یہ خلوت نشینی بے سبب نہیں کہ مردم گزیدہ، آدم بیزار آخر کدھر جائے؟ کہاں پناہ لے کہ انسان کا وجود تو ہے ہی نہیں؟ محض اور صرف اسی لئے میں ذاتی طور پر ان رشتوں کو دیکھتا ہوں اور اہمیت دیتا ہوں جو انسان اور انسان کے درمیان ہوتے ہیں کہ میری رائے میں شاعری کے سوتے یہیں سے پھوٹتے ہیں اور اسی سرچشمے سے سیراب بھی ہوتے ہیں۔ جب انسان کے وجود سے معاشرہ خالی ہو جاتا ہے تو شاعر کا ایمان متزلزل ہونے لگتا ہے اور وہ خدا سے شکوہ سنج ہوتا ہے اور یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ خدا کی عظمت دراصل انسان کی عظمت ہے اگر انسان تحت الثریٰ کی گہرائیوں تک گر جائے تو پھر خدا کی عظمت ہی کہاں برقرار رہی۔ ان لطیف اور باریک باتوں کے پیش نظر شکوہ سنجی کی سی صورت پیدا ہو گئی۔ کچھ شعرا تو خدا سے شکوہ سنج ہو گئے اور بعد کو یہ محسوس کرنے لگے کہ سارے مسائل کا سبب مذہبی پیشوا ہی ہیں۔ اقبالؔ کے یہ اشعار:

مجھ کو تو سکھا دی افرنگ نے زندیقی — اس دور کے ملا ہیں کیوں ننگِ مسلمانی

یہی شیخ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے — کلیم بوذرؓ و دلقِ اویسؒ و چادرِ زہراؓ

تیرا امام بے حضور، تیری نماز بے سرور — ایسی نماز سے گذر، ایسے امام سے گذر

دراصل بڑی گہری معنویت کے حامل ہیں اور میری نظر میں اس لئے بے حد اہم ہیں کہ اقبالؔ کے خیال میں مذہب سماجی اور معاشی حالات کی پیداوار تو نہیں مگر اقبالؔ یہ بھی محسوس کرتے رہے ہیں کہ سرمایہ داروں نے مذہبی پیشواؤں کو اور ملاؤں کو رشوت دے کر اپنے اغراض مقاصد کے لئے استعمال کیا ہے کہ مذہب میں اگر حرکت نہ ہو اور جمود و تعطل آ جائے تو یہ مذہبی اعمال کی روح اور خود زندگی کیلئے بھی ضرر رساں ہے۔
حکیم الامت علامہ اقبالؔ کے کچھ اور بھی اشعار اسی نوعیت کے دیکھئے:

یہ مدرسہ، یہ جواں یہ سرور و رعنائی — انہیں کے دم سے ہے میخانۂ فرنگ آباد

نہ فلسفی سے، نہ ملا سے ہے غرض مجھکو — یہ دل کی موت وہ اندیشہ و نظر کا فساد

رشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم — عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد

طبعِ مشرق کیلئے موزوں یہی افیون تھی | ورنہ قوالی سے کچھ کم تر نہیں علم کلام
انساں کی ہوس نے جنہیں رکھا تھا چھپا کر | کھلتے نظر آتے ہیں بہ تدریج وہ اسرار
قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم | بے سود نہیں رُوس کی یہ گرمیٔ گفتار
قرآن میں ہو غوطہ زن اے مردِ مسلماں | اللہ کرے تجھ کو عطا جدتِ کردار

حقیقت یہ ہے کہ اشتراکیت کی جنگ مذہب سے کبھی نہ تو تھی اور نہ ہے۔ لیکن اشتراکیت کی جنگ اس توہم پرستی سے ضرور تھی، جسے مذہب کے پیشوا، افیون بنا کر پیش کرتے رہے ہیں۔ لیکن سچ یہ بھی ہے کہ اس توہم پرستی اور ریاکاری سے دنیا کا ہر بڑا اور سچا شاعر ہمیشہ برسرپیکار رہا ہے کہ اگر مذہب حرکی نہ ہو اور اگر مذہب آزادی چاہے...... تو پھر مذہب، فی الواقع، مذہب نہیں رہ جاتا۔ یہی سبب ہے کہ اقبال نے خواجہ غلام السیدین کے خط کے جواب میں "پس چہ باید کرد" کے سلسلے میں لکھا تھا کہ ......"باقی رہا سوشلزم، سو اسلام خود ایک سوشلزم ہے جس سے مسلمان سوسائٹی نے بہت کم فائدہ اٹھایا ہے۔" اور جب سجاد ظہیر نے لاہور کا سفر کیا تھا اور وہاں علامہ اقبال سے ملاقات کر کے ترقی پسند تحریک کے اغراض و مقاصد سامنے رکھے تھے تو علامہ اقبال نیان کی ہمت افزائی کی تھی اور یہ کہا تھا کہ "ظاہر ہے کہ مجھے ترقی پسند ادب یا سوشلزم کی تحریک کے ساتھ ہمدردی ہے، آپ لوگ مجھ سے ملتے رہئے۔"

[روشنائی سجاد ظہیر ص ۱۷۰]

پنڈت جواہر لال نہرو نے اپنی کتاب DISCOVERY OF INDIA میں اقبال سے آخری ملاقات کے تاثرات یوں بیان کئے ہیں۔ "وہ آخر زمانے میں اشتراکیت کی طرف مائل ہو رہے تھے۔" (ص ۲۶۳)

یہ صورت حال عجیب بھی تھی اور دلچسپ بھی کہ اس دور میں مسلمانوں کی حالت ایک ایسے ہجوم کی سی تھی جو ایک ایسے دوراہے پر کھڑا ہوا جہاں دونوں ہی راستے خطرناک ہوں اور یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو کہ کون سا راستہ صحیح ہے؟ ایک اور مشکل یہ بھی تھی کہ بہ اعتبار مجموعی لوگ ۱۸۵۷ء کے غدر کو بھول چکے تھے اور شکست خوردگی

بھی جو غالب کی شاعری میں جانِ مضمون تھی، رخصت ہو چکی تھی۔ اس کے برعکس لوگ پرجوش تقریروں کے زیر اثر شعلہ سامانی بی سی کیفیت سے گذر رہے تھے۔ اب یہ اور بات کہ تقسیم ہند کے بعد ۱۹۴۷ء کے آخری ہفتے میں یہ احساس کچھ کچھ اہمیت دوبارہ حاصل کرنے لگا کہ مولانا آزاد نے لکھنؤ میں ہندوستانی مسلمانوں کا ایک جلسہ منعقد کیا اور انہوں نے ہندوستانی مسلمانوں میں جو شکست خوردگی کا احساس تھا اور جو انتشار کی سی کیفیت تھی اسی موضوع پر مدلل تقریر بھی کی۔ اسی کانفرنس کے فوراً بعد گنگا پرشاد میموریل ہال میں ترقی پسندوں نے بھی تین دنوں تک مختلف اجلاس منعقد کئے اس جلسے میں شریک ہونے والے اہم ادباء اور شعراء میں سجاد ظہیر، سردار جعفری، حسرت موہانی، فراق گورکھپوری، احتشام حسین، جگر مرادآبادی اور جذبی وغیرہ شامل تھے۔ جگر مرادآبادی کی مشہور غزل "شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آجکل" اسی مشاعرے کی یادگار ہے۔ لیکن یہ بھی عجیب بات ہے کہ اس کے بعد ہی فسادات کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ اس مسموم فضا کے سدِّباب کے لئے اس بار ترقی پسند افسانہ نگاروں نے پیش قدمی کی۔ کرشن چندر نے "ہم وحشی ہیں" بیدی نے "لاجونتی" اور عصمت چغتائی نے "جڑیں" جیسی کہانیاں لکھیں، رامانند ساگر نے ناول لکھا "اور انسان مر گیا" خواجہ احمد عباس نے "سردار جی" لکھا جس پر مقدمہ چلایا گیا۔ غلط فہمیاں تب بھی تھیں اور آج بھی ہیں لیکن کہانی بہت حد تک صحت مند نقطۂ نظر سے لکھی گئی ہے۔ بہر حال! مسائل سلجھ نہ سکے بلکہ اور بھی پیچیدہ ہو گئے کہ اردو اور ہندی کے جھگڑے شروع ہو گئے (جو آج بھی ہیں) اس عجیب سی صورت حال کے پیش نظر یوپی میں ترقی پسندوں کی کانفرنس پھر بلائی گئی۔ اس بار کانفرنس میں ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور، احتشام حسین، مجاز، مجروح اور ساحر لدھیانوی پیش پیش تھے، ہندی کے ادیبوں میں رام بلاس شرما، پرکاش چندر گپت، نروتم ناگر اور شیل وغیرہ تھے۔ یہاں بہ اعتبار نتیجہ بات طے ہوئی کہ ہندی کو سنسکرت آمیز اور اردو کو فارسی آمیز نہ بنایا جائے لیکن یہ بھی درست ہی ہے کہ مسائل سلجھ نہ سکے اور مئی ۱۹۴۹ء میں بھیمڑی

کانفرنس میں مسئلہ اور بھی پیچیدہ ہو گیا۔ بنگال اور تلنگانہ کی عوامی تحریکوں کی حمایت نے اکثر ترقی پسند ادیبوں کو، حکومت کے عتاب کا شکار بنا دیا۔ بہت سارے لوگ جیل چلے گئے اور جو جیل سے باہر تھے وہ تذبذب کے شکار، پھر ہندوستان، کامن ویلتھ میں شامل ہو گیا۔ سامراجی قوتیں، ملایا اور برما کو دبانے کے لئے بربریت سے کام لینے لگیں۔ برما، انڈونیشیا اور ویت نام میں جارحیت سے کام لیا گیا۔

لوئی آراگوں نے سجاد ظہیر کو مشورہ دیا تھا کہ "ادیب کو منظم کرنا سب سے زیادہ دشوار کام ہے"۔ غرض صورت حال کچھ ایسی تھی کہ ایک بے ترتیبی اور بد نظمی کی فضا تھی اور سجاد ظہیر اور سردار جعفری کی کوششوں کے باوجود یہ حضرات جہاں تک شیرازہ فراہم کرتے تھے وہاں تک نہ صرف محفل برہم بلکہ اور برہم ہوتی جاتی تھی۔ اس برہمی کا ایک رد عمل یہ بھی ہوا کہ انجمن کے وفاداروں نے نقوش، ماہِ نو، آجکل، اور نیا دور کا مقاطعہ کیا اور اس جذباتی فیصلے کے حامیوں میں خواجہ احمد عباس اور جذبی وغیرہ تھے۔ شاعر کا معاملہ البتہ دوسرا تھا کہ وہ تب بھی مختلف اور متضاد نظریات کے شعراء اور ادباء کے لئے تھا اور آج بھی ہے ۔ تقسیم ہند کے بعد بھیمڑی کانفرنس میں کرشچندر نے "مہالکشمی کا پل" سامنے رکھا۔ یہ پل کیا تھا ایک لکیر تھی اور فیصلہ یہ کرنا تھا کہ لوگ اس طرف رہیں یا اس طرف............ نئی نسل اسی الجھن کی پروردہ تھی مگر یہ بھی سچ ہے کہ پل بڑا جاندار تھا اور شاندار بھی کہ اس کے دونوں ہی طرف زندگی رواں دواں تھی...... میں سمجھتا ہوں کہ یہیں سے وہ تیسری آواز جنم لیتی ہے۔ جو پاکستان کے اسلامی اور قومی ادب کے نعروں سے بیزار تھی اور ترقی پسندی کے نعروں سے بھی اکتا چکی تھی۔

لوگ یہ کہیں کہ وہی دور حکومت دوبارہ وجود میں آئیگا اس لئے کہ تاریخ اپنے کو دہراتی ہے اور سلاطین و خلیاء کی تاریخ تو سامنے ہے ہی مگر مجھے اس بات میں کچھ وزن نظر نہیں آتا مجھے تو یہ قول زیادہ فکر انگیز اور بلیغ نظر آتا ہے۔

"EVENTS RE-OCCUR TWICE IN HISTORY, FIRSTLY AS A

آج کی نئی نسل اسی (TRAGEDY AND SECONDLY AS A FARCE
FARCE سچوئیشن کی شکار ہے کہ سیاست اور مذہب کے جنون کے نتیجے اس کے سامنے ہیں۔ مارکسزم کے حامی ادبا اور شعراء بھی پریشان حال اور مایوس ہیں اور اسلامی اور قومی ادب کا نعرہ دینے والے بھی اسی صورت کے حال کے شکار ہیں۔ غرض جو صید کی حالت ہے وہی صیاد کی ہے کہ سب ہی محسوس کر رہے ہیں کہ سحر شب گذیدہ ہے، فضا کا دشت ہے اور تاروں کی آخری منزل۔

بہر حال! صورت حال بدل رہی ہے اور اب یہ صاف محسوس ہو رہا ہے کہ ہم انکار اور اقرار کے دوراہے پر کھڑے ہیں کہ ہم نہ تو کافر ہیں، نہ مومن، نہ پرہیزگار اور نہ بدکار، نہ سیاسی اور نہ غیر سیاسی نہ اساطیری ادب کے قائل اور نہ مقتضیات وقت کے دل دادہ، نہ موادی ادب کے علم بردار اور نہ ہیئت پرستی کے پرستار۔ مگر ہم ادبا اور شعراء آج بھی ہیں.......... اور یہ سوچ رہے ہیں کہ ان شدید اختلافات کی روشنی میں ہمیں لکھنا تو بہر حال ہے۔ اب چاہے شاعری میں سارا زور ''آہنگ'' اور اوزان اور عروض پر دیا جائے اور چاہے اسے پس پشت ڈال دیا جائے۔ شاعری وجود میں نہ آسکے گی کہ ہم عروض سے وابستہ بدلتے ہوئے آہنگ اور اوزان سے کہیں زیادہ اہم سمجھتے ہیں زندگی کے اس بدلتے ہوئے آہنگ کو، جس کے سبب انسانی رشتے بدل رہے ہیں۔ ہم ادباء اور شعراء کسی بھی حقیقت کو اس وقت سمجھتے ہیں جب وہ حقیقت مکمل طور پر بدل جاتی ہے۔ یہ آج کے اچھے ادباء اور شعراء کا حال ہے ورنہ احمق بے پناہ حضرات کی کمی نہیں اور ایسے خامہ فرسائی کرنے والے حضرات حقائق کی تبدیلی سے گریز ہی کرتے ہیں.......... میں سمجھتا ہوں کہ حقائق سے انکار، دراصل خدا سے انکار ہے، بلکہ اس سے بدتر۔

اب رہی بات نئی شاعری کی جڑوں کی تلاش کی تو اس کا سلسلہ ترقی پسندی سے ہی شروع ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ترقی پسندوں کے شانہ بہ شانہ ایسے شعراء بھی مستقل طور پر مشق سخن کر رہے تھے جو ترقی پسند نہ تھے۔ یہ دوسری بات

ہے کہ ان کی حالت ایسے افراد کی سی تھی جو کبھی زمین سے الجھتے تو کبھی آسمان سے کبھی قصۂ زمیں برزمیں پر زور دیتے، تو کبھی سارا قصور، خدا کے سر ڈال کر، کفر والحاد کو اپنانے لگتے۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ ان شعراء کے یہاں ایسے فکری عناصر ضرور ملتے ہیں جو نئی شاعری میں جگہ پاتے رہے ہیں اور آج کا شاعر بھی ان سے متاثر ضرور ہے .... ایسا ہی ایک نام ہے ن، م، راشد کا جو کبھی کبھی ایسے اشعار بھی کہتا جو ظاہر ہے ترقی پسند شعری روایت سے کچھ الگ نہیں:

زندگی تیرے لئے بستر سنجاب و سمور　　　اور میرے لئے افرنگ کی دریوزہ گری

(شاعر درماندہ)

اور کبھی کبھی ایسے اشعار بھی:

رہی ہے حضرت یزداں سے دُرستی میری　　　رہا ہے زہد سے یارانہ استوار مرا
گذر گئی ہے تقدس میں زندگی میری　　　دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا
بنالی اے خدا اپنے لئے تدبیر بھی تونے　　　اور انسانوں سے لے لی جرأت تدبیر بھی تونے

(مکافات)

اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گذاری ہیں / میں اکثر چیخ اٹھا ہوں بنی آدم کی ذلت پر کیوں دعائیں تری بے کار نہ جانے پائیں / تیری راتوں کے سجود اور نیاز / اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے / اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے / اپنے بے کار خدا کی مانند / او نگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں۔ (شاعر درماندہ)

ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں / ایک عفریت اداس / تین سو سال کی ذلت کا نشاں / ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی۔ (دریچہ کے قریب)

مجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں　　　اور اگر ہے تو سرا پردۂ نسیان میں ہے
کون جانے کہ وہ شیطان نہ تھا　　　بے بسی میری خداوند کی تھی (گناہ)

مرگ اسرافیل سے / اس جہاں کا وقت جیسے کھو گیا، پتھرا گیا / جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا / ایسی تنہائی کہ جس میں نام یاد آتا نہیں / ایک سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں۔

اقبالؔ اور راشدؔ کے اول الذکر اشعار میں مماثلت کے کچھ پہلو تو ضرور ہیں مگر پھر بھی ایک بڑا فرق یہ ہے کہ اقبالؔ اللہ پر کامل ایمان کے باجود، اس معاشی نظام کے علم بردار بھی تھے، جو اسلام کی روح ہے اور جس کی تبلیغ میں ابوذر غفاریؓ جیسے جلیل القدر صحابیٔ رسول نے اپنی تمام زندگی وقف کردی تھی کہ مسئلہ کنز پر ابوذر غفاریؓ کا قول یہ تھا کہ اس کا تعلق تمام مسلمانوں سے بھی ہے کیوں کہ سورۂ کنز میں کوئی تخصیص نہیں۔ بہر حال! مارکس کا معاشی مساوات کا تصور، دراصل اسی اسلامی معاشیات سے مستعار ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ مارکس منکر خدا تھا اور اقبالؔ بلاشبہ موحد یہی سبب ہے کہ مارکس ازم کے مداح ہونے کے باوجود، وہ مارکس کو کلیم نے تجلی اور مسیح بے صلیب جیسے الفاظ سے نوازتے رہے، مگر بہ ایں ہمہ یہ درست ہے کہ وہ مارکس کو ایک ایسا دانشور تصور کرتے تھے جو پیغمبر تو نہ تھا لیکن صاحبِ کتاب ضرور تھا۔ اقبالؔ کا یہ مصرعہ کہ ؎ نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب ...... اس کی بہترین مثال یہ ہے اور پھر اس کا بین ثبوت یہ بھی ہے کہ اقبالؔ نے آفتابِ تازہ کی بشارت کے لئے انقلاب رُوس کا ذکر بھی کیا ہے۔ مگر مولویوں کی ایک کثیر جماعت اقبالؔ کے لئے سد راہ تھی کہ مولویوں نے اکثر و بیشتر سطحوں پر سرمایہ داروں کی حمایت کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اقبالؔ مولوی کو ایک ایسے خط تنسیخ کی صورت سمجھتے رہے، جو بندے کو خدا سے اور پھر بندے کو بندے سے جدا کردیتا ہے۔ میری ذاتی رائے بھی یہی ہے کہ اکثر و بیشتر مولویوں اور ملاؤں نے دولت والوں کا ساتھ دیا ہے، دل والوں کا نہیں۔ اب آیئے راشدؔ کی جانب تو راشدؔ یہ نہ سمجھ سکا کہ اسلام اور مولوی دو الگ باتیں ہیں جو کبھی کبھی متضاد بھی ہو جاتی ہیں اور اسی سبب مولویوں سے برگشتہ ہونے کے معاملے میں اس حد تک انتہا پسند ہو گیا کہ گویا کہ خدا سے برگشتہ ہو گیا۔ بات دراصل یہ بھی ہے کہ مذہبی روایات اور خود مذہب کی جملہ صفات میں ایک صفت یہ بھی ہے کہ یہ روایات متحرک بھی ہوتی ہیں او تغیر پذیر بھی۔ مذہب کو جامد بنا دینا ملاؤں کی مہربانی ہے اور پھر یہ کہ اگر

مذہب کو اس شدت سے جامد بنا کر پکڑ لیا جائے گا تو پھر تو مذہب، جمود، انفعالیت، زوال پذیری اور قوت نمو کے فقدان کی علامت بن ہی جائے گا۔ مولوی عموماً ظاہر بیں ہوتا ہے مگر مذہب صرف ظاہر سے وجود میں نہیں آتا۔ سچ تو یہ کہ اس طرح شدت سے ظاہر بینی پر زور دینے سے کوئی بھی مسئلہ حل نہ ہو سکے گا کہ اپنے باطن سے بے خبری یقیناً مردم آزاری اور انسان دشمنی کا سبب بھی بن جائے گی۔ ایک بات اور بھی ہے کہ مسئلہ کفر و الحاد یا بے دینی اور گستاخانہ طرزِ کلام اس حد تک اہم بھی نہیں کہ خدا کا انکار، خدا کے اقرار کی پہلی شرط ہے کہ لا الہ (نہیں ہے کوئی) کفر ہے اور الا اللہ (مگر اللہ) اسلام ہے۔ اسلام بہر حال مشروط ہے اور شرط عائد کرنے سے وجود میں آتا ہے جب کہ کفر ہر شرط کی نفی کرتا ہے اس لئے غیر مشروط ہے اور بسیط بھی ہے

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی   کچھ قید و بند نے جسے ایماں بنا دیا

یہاں ایک غور طلب بات یہ بھی ہے کہ مجذوب صفت بزرگوں میں سرمدؒ جیسے بزرگ بھی ہیں جنہوں نے لا الہ (نہیں ہے کوئی) کا نعرہ لگایا اور پھر منصورؒ جیسے بزرگ بھی ہیں جنہوں نے انا الحق (میں خدا ہوں) کا نعرہ لگایا۔ یہ اور بات کہ مولویوں نے فتویٰ کفر صادر کر دیا۔ سرمدؒ شہید کر دیئے گئے اور منصورؒ پھانسی پر لٹکا دیئے گئے اور اس واقعے سے متاثر ہو کر خواجہ شیخ عثمانؒ ہارونی کو یہ کہنا پڑا:

منم آں شیخ ہارونی کہ یارم دست منصورے   ملامت می کند خلقے و من ،، دار می رقصم

تصوف کا ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ آسماں سے چشم پوشی کے باوجود، انسان نجات حاصل کر سکتا ہے کہ رہائی کی تحریک کی تلاش و جستجو اپنے اندر بھی کی جاتی ہے۔ لوگ عبادت گاہوں میں خدا کو تلاش کرتے ہیں، جبکہ خدا خود انکے اندر ہے، ان کی ذات میں پوشیدہ، لیکن باطن سے بے خبری کے سبب نظر نہیں آتا۔ مَنْ عَرَفَ نَفْسَہ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّہ۔ دراصل اسی خدائی کی جستجو ہے اور سچ یہ ہے کہ "تصوف بجز خدمت خلق نیست"۔ راشدؔ کی نادانی یہ تھی کہ وہ مشرکِ یزداں تھا لیکن اس میں یہ صفت بہر حال تھی کہ وہ انسان تھا۔ بقول جوشؔ ملیح آبادی:

جو منکرِ یزداں ہے وہ ناداں ہے فقط   جو منکرِ انساں ہے وہ انسان نہیں

راشد کو ہر پستی منظور تھی مگر غلامی کسی بھی قیمت پر منظور نہ تھی۔ اہم یہ ہے کہ خود شاعر انقلاب جوش ملیح آبادی بھی یہی محسوس کر رہے تھے کہ :

پست سے پست جو چیز ہو، وہ بن جا لیکن   مر کے بھی جنسِ غلامی کا خریدار نہ بن

اس لئے یہاں ATHEISM کی بحث ہی فضول ہے کہ راشد کی فکر کا حور بہر حال عرفانِ ذات کی جستجو ہی ہے۔ لیکن اسے کیا کیجئے کہ راشد اپنے قلبی واردات کی تاب نہ لاسکا اور مطعون قرار پایا۔ رہی بات عرفان ذات کی جستجو کی تو مثال کے طور پر میں یہ اشعار پیش کروں گا:

ایک گرداب کہ ڈوبیں تو کسی کو بھی خبر ہو نہ سکے/ اپنی ہی ذات کی سب مسخرگی ہے گویا/ اپنے ہونے کی نفی ہے گویا۔   (ہم کہ عشاق نہیں)

سوچتا ہوں نقل لے لوں، اصل دے ڈالوں تجھے   اپنے جسم و روح میں "میں" کی طرح پالوں تجھے

زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو   یا زوال عمر کا دیوِ سبک پا روبہ رو

یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو   کونسی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

ان اشعار کو غور سے پڑھئے اور بتایئے کہ کیا یہ اشعار اس بات پر شاہد نہیں کہ راشد کے یہاں بہر حال عرفانِ ذات کی جستجو ہے؟ رہی بات ان نقادوں کی جو راشد کی شاعری میں مابعد الطبیعاتی رجحانات کی تلاش کرتے ہیں تو ایسی تمام تر تنقیدی نگارشات کا حال یہ ہے:

"AS IN THE NIGHTS ALL CATS ARE GREY, SO IN THE DARKNESS OF METAPAHYSICAL CRITICISM ALL CAUSES ARE OBSCURE."

جب کہ بات دراصل یہ ہے کہ ہم انسانوں کا وجود ہی اہم ہے کیوں کہ اگر انسانیت ہی ختم ہو گئی تو پھر سچائی، محبت اور اخلاقیات جیسی قدریں از خود ختم ہو جائیں گی۔ نیکی کے وجود کا انحصار دراصل انسانیت نوازی پر ہے اور جس طرح خدا لامحدود اور لافانی ہے

اسی طرح قدریں بھی لامحدود اور لافانی ہیں کیوں کہ اخلاقی قدریں بھی خدا کی تخلیق کردہ ہیں اور ظاہر ہے اس عنوان دیکھئے تو یہ صاف محسوس ہوگا کہ یہ اخلاقی قدریں صفات خداوندی کا مظہر ہیں اور ان کے استحکام کی ذمہ داری بھی خدا کے سر ہے۔ کوئی فرد اگر اپنی شاطری سے، ان اخلاقی قدروں کی نفی کرتا ہے تو نیست و نابود کر دیا جاتا ہے لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ کوئی قوم یا کوئی ملک بھی اجتماعی طور پر اپنی پوری اور آخری کاوشوں کے باوجود، اخلاقی قدروں کی نفی کرنے سے قاصر ہے کیوں کہ خدا اس پر قادر ہے کہ اگر چاہے تو فرد واحد کو، اور اگر چاہے تو پوری کی پوری قوم کو اور پورے کے پورے ملک کو فنا کر دے اور "بنیادش بر اندازیم" کی صورت حال بقول حافظ شیرازیؔ وجود میں آجائے۔ ٹیگور کا یہ قول یہ بھی دیکھ لیجئے:

" I HAVE CAOME TO THAT AGE, WHEN IN MY DREAMS, I NOURISH MY FAITH IN THE LAST SURVIVAL VALUE OF FRIENDSHIP, OF LOVE ... NATIONS DECAY AND DIE WHEN THEY BETRAY THEIR TRUST, BUT LONG LIVE THE MAN."

اب رہی بات یہ کہ "انا" کے دست وپا کو وسعتوں کی آرزو ہے۔ تو یہ محض اور صرف لاسمیت کی آرزو ہے اور لاسمیت سے بیزاری بھی یہاں ایک بنیادی عمل ہے۔ لیکن یہ بہر حال سچ ہے کہ راشدؔ کے یہاں فکری سطحوں پر بہت ساری الجھنیں ہیں۔ مگر ان تمام تر الجھنوں کا سبب محض اور صرف یہ ہے کہ راشدؔ مشرک یزداں بن بیٹھا۔ ایسا نہ ہوتا تو کیا پتہ کہ وہ بھی اسی انداز سے سوچتا کہ:

" THAT NOTHING WALKS WITH AIMLESS FEET, THAT NOT ONE LIFE SHALLBE DESTROY 'DOR CAST AS RUBBISH TO THE VOID " WHEN GOD HATH MADE THE PILE

اب رہی بات آج کے عہد کے انتشار کی۔ تو اس سلسلے میں یوں تو بہت سی نظمیں لکھی گئی ہیں لیکن اکثر و بیشتر میں تقلید کا انداز ہے یا پھر فضول قسم کی بند پیائی یا پھر مستعار لی ہوئی جدیدیت۔ لیکن مشکل تو یہ ہے کہ نظم ایک فکری اور مربوط نظام ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اکثر و بیشتر نظمیں اس موضوع پر ایک جوئے کم آب کی سی ہیں جہاں فکری سطح پر شاعر مفلس اور قلاش ہے اور یہی سبب ہے کہ نظم بھی فکری سطح پر صفر ہی ہے۔ لیکن ان تمام نظموں کے برعکس ندا فاضلی کی نظم "انتشار" مجھے اس لئے اچھی لگی کہ یہاں ایک فکر ہے اور وہ یہ کہ انتشار کی ساری ذمے داری خدا کے سر پر کچھ اس طرح ڈالی گئی ہے کہ لادینیت وجود میں نہیں آتی اور یہ مصرعہ فوراً ذہن میں آتا ہے ~ خدا شرے برانگیزد کہ خیرے مادر آں باشد (یعنی خدا کبھی کبھی انتشار اس لئے پیدا کرتا ہے کہ اسی کے سہارے وہ نظم و نسق اور امن و امان بحال کرنا چاہتا ہے) بہر حال نظم دیکھئے ~ ہر ایک جرم نام ہے / جو نام سنگسار ہے / وہ نام بے قصور ہے / قصور وار بھوک ہے / ...... غریب تابعدار ہے / گناہگار ہے محل / مگر محل تو خود سیاستوں کا اشتہار ہے / سیاستوں کے ارد گرد بھی کوئی حصار ہے / یہ کیسا انتشار ہے / نہ کوئی چور، چور ہے / نہ کوئی ساہوکار ہے / عجیب کاروبار ہے / خدا کی کائنات کا / خدا ہی ذمہ دار ہے۔ (انتشار، ندا فاضلی)

ہر چند کہ اس نظم میں ایسے مصرعے بھی ہیں کہ : قصور وار بھوک ہے / غریب تابع دار ہے / گناہ گار ہے محل / وغیرہ وغیرہ اور ظاہر ہے یہ مصرعے ترقی پسند شعری روایات سے کچھ الگ نہیں مگر اس نظم کا حسن یہ ہے کہ یہاں شاعر دو باتوں کا اقرار کر رہا ہے۔ ایک تو خدا کے وجود کا اور دوسرے خدا کے ذمہ دار ہونے کا کوئی جو بات شاعر کہنا چاہ رہا ہے اور نہیں کہہ سکا ہے وہ شاید یہ ہے کہ خدا، خیر کو پسند کرتا ہے اس لئے یہ بات بے حد اہم ہے کہ سیاستوں کے ارد گرد بھی کوئی حصار ہے؟ یہ حصار کیا ہے؟ کیسا ہے ظاہر ہے یہی حصار سیاستوں کی کاٹ ہے۔ بہر حال! یہ نظم خدا کا ایک بے

حد لطیف تصور پیش کرتی ہے کہ یہاں ہر وقوعہ مصلحت ایزدی سے عبارت ہے۔ مگر خدا کا سب سے عجیب اور بہکا ہوا تصور کیفی اعظمی کی نظم "زندگی" میں ملتا ہے۔ یہ نظم بے حد طویل ہے مگر اس کے کچھ مصرعے بہ طور نمونہ پیش کر رہا ہوں:

ایک بے نام سا بے رنگ سا خوف / کچے احساس پہ چھایا تھا کہ جل جاؤں گا / میں پگھل جاؤں گا / اور پگھل کر مرا کمزور سا "میں" / قطرہ قطرہ مرے ماتھے سے ٹپک جائیگا / رو رہا تھا مگر اشکوں کے بغیر / چیختا تھا مگر آواز نہ تھی / موت لہراتی تھی سو شکلوں میں / میں نے ہر شکل کو گھبرا کے خدا مان لیا۔۔۔۔ / ہو ادل کو یہ گماں / کہ یہ پر جوش اذاں / موت سے دے گی اماں۔۔۔

اس نظم کا مرکزی خیال اور شاعر کی فکر یہ ہے کہ خدا خوف کا دوسرا نام ہے۔ یہ خوف موت کا ہو کہ کسی انجان اور ان دیکھے اندیشے یا خطرے کا۔ قبل اسکے کہ میں اس نظم کے فکری افق پر کچھ کہوں اقبال کے اس شعر کو پڑھنا بے حد ضروری سمجھتا ہوں۔

نشانِ مردِ مومن با تو گویم چوں مرگ آید تبسم برلبِ اُوست

اقبال کے اس شعر سے قطع نظر بھی، عجیب سی صورت حال ہے کہ کیفی اعظمی نے اس نظم میں فرائڈ اور برٹرنڈرسل کے Atheism سے وابستہ افکار و تخیلات کو مستعار لے کر منظوم کردیا ہے۔ ثبوت کے طور پر یہ اقتباس پیش کروں گا:

ATHEISM - THE ARGUMENT FROM FEAR - SIG - MUND FREUD AND BERTRAND RUSSEL AMONG OTHER LEADING MODERN PHILOSOPHERS HAVE ASSERTED THAT MAN'S INTEREST IN RELIGION IS BASED ON FEAR - THAT FEAR OF THE UNKNOWN, FEAR OF UNCONTROLLABLE, DRIVES MAN TO RELIGION, TO A GOD CAPABLE OF CONTROLLING NATURE, SO THAT WHEN

DANGER THREATENS MAN WILL BE PROTECTED FROM DREAD OBJECTS AND EVENTS (IDEAS OF THE GREAT PHILOSOPHERS , -SAHAKIAN AND SAKHIAN) PP.102

جیسا کہ میں نے کہا اور آپ خود بھی محسوس کریں گے کہ یہ نظم خدا کو ایک ان دیکھے خوف سے وابستہ کر دیتی ہے اور پھر تمام مذاہب کو خوف، اندیشے، وسوسے اور لاعلمی وغیرہ جیسے محرکات پر لاکر مرکوز اور مرتکز کر دیتی ہے۔ لیکن یہ بہر حال طے ہے کہ یہ تصوّر بڑا ہی بہکا ہوا تصور ہے کہ خدا نے موت سے اماں دینے کی بات تو کسی بھی آسمانی صحیفے میں کی ہی نہیں ہے اور پھر آج کا انسان موت سے اس درجہ خوف زدہ بھی نہیں ہے، جس درجہ زندگی سے ہے۔ خیر! میں کہنا یہ چاہ رہا ہوں کہ یہ لادینیت کا تصوّر ہے اور یہ کہ آئیڈیا اور یجنل نہیں ہے بلکہ فرائڈ اور برٹرنڈ سل سے مستعار ہے، یہیں سے راشد کی اہمیت اجاگر ہو کر سامنے آتی ہے کہ اس کے یہاں لادینیت کے پردے میں (ہر چند کہ لادینیت کی بات راشد کے معاملے میں قطعیت کے ساتھ نہیں کہی جاسکتی) بڑی گہری فکر ہے۔ راشد کے اکثر و بیشتر اشعار غلامی سے نفرت اور بیزاری کا اظہار ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ افرنگ کی دریوزہ گری سے وہ اس درجہ بیزار اور اس حد تک متنفر تھا کہ اسے خدا سے شکوہ ہونے لگا تھا۔ یہ سچ ہے کہ راشد کے اکثر و بیشتر اشعار خدا کی اس صفت کو دعوت دیتے ہیں جسے قہاری سے موسوم کیا جاتا ہے اور یہ قہاری، بہت مہنگی پڑتی ہے کہ خدا ظالم کی گردن مروڑ دیتا ہے۔ مجھے کہنے دیجئے کہ مشکل یہ تھی کہ ایسا نہ ہو سکا اور اس کے سبب، دل برداشتہ ہو کر راشد نے گستاخانہ انداز اختیار کیا۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ اپنے باطن سے بے توجہی راشد کے لئے سوہانِ روح رہی اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کے دور میں اکثریت اپنے باطن سے بے توجہی برت رہی تھی ۔ قابلِ توجہ یہ ہے کہ یہ بے توجہی حکومت برطانیہ کے استحکام میں معاون ثابت

ہوئی ہے کہ واقعات عموماً سائے میں پروان چڑھتے ہیں۔ چند ہاتھ جو بہ ظاہر کسی کے سامنے جواب دہ نہیں ہوتے، اجتماعی زندگی کا تانا بانا تیار کرتے ہیں اور عوام الناس کو ان واقعات کی اصلیت کا علم تک نہیں ہوتا۔

دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ حصولِ آزادی کے بعد سے ہی برصغیر ہندوپاک کی حالت بد سے بدتر ہوتی چلی گئی اور لوگ مزید الجھنوں کے شکار ہوتے چلے گئے۔ خود شاعر انقلاب جوش ملیح آبادی بھی نعروں اور خوابوں کا طلسم ٹوٹتا ہوا دیکھ رہے تھے اور یہ محسوس کر رہے تھے :

غدار تھے جو کل، وہ محبِ وطن ہیں آج   بد خواہِ باغ، ہمدم سرو سمن ہیں آج

اب بوئے گل نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ   وہ حبس ہے کہ لو کی دعا مانگتے ہیں لوگ

لیکن اس گھن گرج کا حاصل ہی کیا کہ شاعری کو کھوکھلے نعروں میں بدلنے والے شعراء الفاظ کے سروں پر اڑ رہے تھے لیکن الفاظ کے سینوں میں اترے بغیر معانی تک رسائی ممکن نہیں ہوتی۔

بہر حال! اب میں دوسری جہت سے بات کرتا ہوں کہ کسی مقرر کردہ نصب العین یا مقصد کو لے کر چلئے تو کیا ہوگا سوا اس کے، کہ ہر کہ ہر مخالف بے دردی سے کچلا جائے۔ اس لئے نصب العین یا مقصد اہم بات نہیں کہ اس کی اہمیت کا انحصار انسانیت نوازی پر ہے، ورنہ نصب العین کے حصول کے جنون میں زندگی بے دردی سے کچلی جا سکتی ہے اور جب زندگی بے دردی سے کچلی جائے گی تو شاعر اور ادیب خاموش نہ رہ سکے گا۔ خواہ یہ پامالی داخلی سطح پر ہو یا خارجی سطح پر۔ فیض کی ایک نظم ہے "کربلائے بیروت" واقعات پہلے بھی معلوم تھے اور یہ بھی پتہ تھا کہ بیروت میں سیاسی جارحیت سے کام لیا گیا ہے، پھر پتہ چلا کہ مجاہدین بے گھر کر دیئے گئے ہیں، فیض کا انٹرویو بھی دیکھا، اور پھر نظم سامنے تھی۔ نظم پڑھ کر کچھ عجیب سا احساس جاگا اور ایسا لگا کہ فیض کی اس نظم کا تعلق بیروت میں کی گئی سیاسی جارحیت اور مجاہدین کی دربدری سے ہی نہیں ہے بلکہ اسلامی ممالک کی اس بے حسی سے بھی ہے جو ضمیر کے

مردہ ہونے کی علامت ہے۔ ظاہر ہے فیضؔ اس عنوان سے بھی اپنے عہد کے پیش رو ہو جاتے ہیں۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ فیضؔ اس وحشیانہ بمباری کے دوران بیروت میں ہی تھے، بہر حال! نظم دیکھئے اور شاعر کے احساسات کی قدر کیجئے کہ اس جارحیت کا شکار ہونے کے باوجود، شاعر نے خود کو برہنہ گفتاری سے محفوظ رکھا ہے:

اور ادھر نہ دیکھو کہ جو بہادر / قلم کے، تیغ کے دھنی تھے / جو عزم و ہمت کے مدعی تھے / اب ان کے ہاتھوں میں / صدق وایماں کی آزمودہ پرانی تلوار / مڑ گئی ہے / ادھر نہ دیکھو کہ جو کج کلہ / صاحبِ حشم تھے / جو اہل دستار و محترم تھے / ہوس کے پر پیچ راستوں میں / کلہ کسی نے گرو رکھ دی / کسی نے دستار بیچ دی / ادھر بھی دیکھو / جو اپنے رخشاں لہو کے دینار / مفت پاتار میں لٹا کر / لحد میں اس وقت تک غنی ہیں / ادھر بھی دیکھو / جو حرف حق کی صلیب پر اپنے تن سجا کر / جہاں سے اوجھل ہوئے ہیں / اور اہل جہاں میں اس وقت تک نبی ہیں۔

میں نے اکثر یہ محسوس کیا ہے (تاریخی طور پر بھی)...... کہ انسانیت جب بھی بے دردی سے کچلی جاتی ہے تو حرف باطل زیب ممبر ہوتا ہے اور خوف حق بالا دار۔ ظاہر ہے اس حالت میں شاعر خاموش نہیں رہ سکتا کہ یہ حق و باطل کی جنگ ہے اور سچ تو یہ ہے کہ یہ جنگ سرمایہ دارانہ نظام کے علم بردار طاقتوں کی مرگ آفریں سیاست سے وجود میں آتی ہے۔ فیضؔ نے اپنی اس نظم میں سب ہی پائمال روحوں کو زبان بخشی ہے کہ وہ یہ راز جانتے ہیں کہ اس جنگ کا تعلق سرمایہ داری سے ہے اور دنیا سرمایہ دارانہ نظام کے سیاسی مقامروں کے چنگل میں بری طرح پھنس گئی ہے اور یہ ایٹمی بلائیں بھی صرف ان ہی بندگانِ حق پرست پر گرائی جاتی ہیں جنہیں سرمایہ دارانہ نظام کے کسی بھی علم بردار کی غلامی منظور نہیں۔

کم و بیش یہی بات ذرا بدلے ہوئے لب و لہجے کے ساتھ وحید اختر نے اپنی نظم ''صحرائے سکوت'' میں یوں ہی کہی ہے: بہت زمانے سے اس وقت خامشی میں ہم / یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ / کسی گناہ کے تاریک خانے میں / سسک

سسک کے خموشی کا زہر پیتا ہے / پھر اس کے بعد بہت سارے بے زباں عفریت / قرونِ وسطیٰ کے گونگے غلاموں کے مانند / جھکائے آنکھ کفن اس کا قطع کرتے ہیں / کہ حاکموں کے گناہوں کا پردہ رہ جائے۔

یہ تو بین الاقوامی مسائل ہیں۔ لیکن خود ملکی حالات بھی ایسے ہی رہے ہیں کہ معاشی عدم مساوات اور سرمایہ داری کے سبب آج کا شاعر خود کو شکنجے میں محسوس کر رہا ہے کہ معاشی الجھنوں کی تیرگی اور تاریکی نے بچوں کی مسکراہٹیں تک چھین لی ہے اور معاشی سطحوں پر ہمیں اب اپنا یا اپنے بچوں کا مستقبل ہی نظر نہیں آتا اور "روشن مستقبل" کی بات تو ایک سراب کی طرح ہے۔ بلراج کومل کی نظم "زرد بچے" کا یہ بند ملاحظہ فرمایئے:

گھروں کی رونق / یہ زرد بچّے / بڑے گٹھیلے جوان ہوں گے / معاش کی فکر ان کی قندیلِ زیست بن کر / تلاش فردا کی تیرگی کو / اجالنے کے لئے چلے گی / یہ رہ گزاروں پہ اپنے موہوم خواب لے کر / پھرا کریں گے / یہ گھر بنائیں گے، شادیانے بجائیں گے، آنے والے رنگین دنوں کی خاطر / یہ چند لقموں کو زندگی کا مآل سمجھیں گے / عمر بھر ان کو انگلیوں پر گنا کریں گے / یہ میرا حصہ / یہ تیرا حصہ / پھر ایک دن یہ بھی زرد بچوں کے باپ ہوں گے / اور ان کی خاطر دعا کریں گے / دراز ہو، ان کی عمر، دیکھیں یہ سو بہاریں۔

ساحر لدھیانوی کی ایک نظم کے یہ چند مصرعے بھی دیکھئے: جشن مناؤ سال نو کے / بھوکے اور گداگر بچّے / وقت سے پہلے جاگ اٹھے ہیں / جشن مناؤ سال نو کہ /۔ ان دونوں ہی نظموں میں مماثلت کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔ میں ان کی تفصیل میں نہیں جاؤں گا لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ مرکزی خیال بہت حد تک ایک ہی جیسا ہے تاہم یہ کہے بغیر بھی نہیں رہ سکتا کہ یہ نئی شعری روایت، جدیدیت کے زیر اثر وجود میں نہیں آئی کہ اسے ترقی پسندی سے الگ کر کے دیکھنا، نظم کی روح کو مجروح کرنے کے مصداق ہوگا۔

لیکن یہ بھی درست ہے کہ نئی شاعری کا گہرا تعلق خلیل الرحمٰن اعظمی، عمیق حنفی، عزیز قیسی، ندا فاضلی، منیر نیازی، اور شہریار وغیرہ جیسے اہم ناموں سے بھی ہے۔

لہٰذا ان شاعروں کی بعض منتخب تخلیقات کا، ذکر ضروری سمجھتا ہوں۔ تو آیئے سب سے پہلے خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم "ذاتیات" کو موضوع بحث بنایا جائے۔ جس کا یہ بند قابل توجہ بھی ہے اور قابل ستائش بھی: جو مجھ پہ بیتی ہے / اس کی تفصیل میں کسی سے نہ کہہ سکوں گا / جو دکھ اٹھائے ہیں / جن گناہوں کا بوجھ سینے میں / لے کے پھرتا ہوں / ان کو کہنے کا مجھ کو یارا نہیں ہے / میں دوسروں کی لکھی کتابوں میں / داستاں اپنی ڈھونڈتا ہوں / جہاں جہاں سرگزشت میری ہے / ...... ایسی سطروں کو میں مٹاتا ہوں / روشنائی سے کاٹ دیتا ہوں / مجھ کو لگتا ہے لوگ ان کو اگر پڑھیں گے / تو راہ میں ٹوک کر مجھ سے جانے کیا پوچھنے لگیں گے۔

اس نظم کو نفسیاتی تنقید کی روشنی میں دیکھئے تو صاف محسوس ہوگا کہ یہاں خلیل الرحمٰن اعظمی نے احساسِ جرم کو محور بنا کر انسان کی اندرونی، ذاتی اور داخلی کی عکاسی کی ہے۔ لیکن یہ احساسِ جرم صرف شاعر کا ہی نہیں بلکہ ہر حساس اور سریع الاحساس فرد کا ہے اور اس عنوان سے یہ احساسِ جرم مشترکہ ہو جاتا ہے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس مشترکہ احساسِ جرم کے شکار سب ہی ہیں اور یکساں طور پر ہیں۔

عمیق حنفی کی خوب صورت اور مشہور نظم "سند باد" دیکھئے...... اس نظم کا حسن یہ ہے کہ عمیق حنفی نے آج کے میکانیکی عہد میں عام انسانوں کے غیر انسانی سلوک کو بعض حادثات اور وقوعات کی روشنی میں اجاگر کیا ہے۔ ایسے وقوعات یوں تو روز و شب ہوتے ہی رہے ہیں لیکن ان کے پسِ پردہ جو بات کارفرما ہے وہ یہ ہے کہ انسانیت تقریباً ختم ہو گئی ہے، اور شاعر اسی احساس سے نظم کے تانے بانے بن رہا ہے۔ نظم دیکھئے. شارع عام پر حادثہ ہو گیا / آدمی کٹ گیا / اس کا سر پھٹ گیا / بھیڑ بہتی رہی / بات کرنے میں جو تھے مگن / بات کرتے رہے / قہقہے چیخ کے پر کترتے

رہے / اور اکثر جو خاموش تھے / چپ گذرتے رہے / آدمی مر گیا۔ اک محلے میں دوپہر کو / عین بازار میں / قتل کا واقعہ ہو گیا / اور پولیس گواہوں کی خاطر بھٹکتی رہی / دھڑ دھڑاتی ہوئی ٹرین آئی۔ گئی / اور پہیوں کے چنگھاڑنے سے کان پھٹنے لگے / ٹرین کی پٹریاں جیوں پڑی تھیں، پڑی ہی رہیں / نہ ہوئیں ٹس سے مس / آدمی ٹرین کی پٹریاں بن گئے / ٹرین کی پٹریاں آدمی بن سکیں گی کبھی۔

جیسا کہ میں نے کہا ہے اور جیسا کہ نظم سے ظاہر ہے، یہاں خارجی مسائل اور حادثات کی روشنی میں، آج کے عہد کے لوگوں کے بے حس و بے جان ہونے کی صورتحال کو اجاگر کیا گیا ہے اور یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ آج کے اس مشینی عہد میں انسان بھیڑ بکری کی طرح ریوڑوں میں ہانکا جا رہا ہے اور اسے نہ تو اس کی فکر ہے کہ انسانیت کس طرح پامال ہو رہی ہے، اور نہ ہی اس کا وقت کہ وہ اس پر سوچے۔ لیکن جو بات اس نظم کو قابلِ توجہ اور فکر انگیز بناتی ہے وہ یہ ہے کہ یہ صورت حال لوگوں کے معاشی اور معاشرتی سطح پر الجھے ہوئے ہونے کے سبب وجود میں آئی ہے۔ یہی وہ مرکزی خیال ہے جو زیریں سطح پر کار فرما ہے یہ الگ مسئلہ ہے کہ یہ بات کہنے میں شاعر کامیاب نہیں ہو سکا ہے لیکن بات فی البطن شاعر ہی رہ گئی ہو، ایسا بھی نہیں۔

آیئے ندا فاضلی کی اس خوب صورت نظم کی طرف۔ جس کا عنوان ہے "لفظوں کا پل"...... اس نظم پر کچھ کہنے سے پہلے یہ بند پیش کروں گا:

مسجد کا گنبد سونا ہے / مندر کی گھنٹی خاموش جزدانوں میں لپٹے / سارے آدرشوں کو / دیمک کب کی چاٹ چکی ہے / رنگ / گلابی / نیلے / پیلے / کہیں نہیں ہیں / تم اس جانب / میں اس جانب / بیچ میں میلوں گہرا غار / لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے / تم بھی تنہا / میں بھی تنہا۔

شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ یہ محسوس کر رہا ہے کہ تمام مذہبی روایات اور قدریں گویا کہ مٹ چکی ہیں اور اب یہ کہنا بھی دشوار سا ہو گیا ہے کہ قدروں کا وجود ہے بھی کہ نہیں؟ ان تمام باتوں کو "دیمک کب کی چاٹ چکی ہے"۔ کے مصرعے سے

اجاگر کیا گیا ہے۔ انداز بیاں موثر اور دلکش ہے۔ بقول شاعر دوسری مشکل یہ بھی ہے کہ محبت، وفا، خلوص جیسے خوب صورت الفاظ بھی اپنے معانی کھو چکے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ یہ الفاظ جو پہلے ہمارے تاثرات اور احساسات کا بھرپور اظہار کیا کرتے تھے اور ہمیں ایک دوسرے سے قریب کرتے تھے۔ اب بے معنی ہو گئے ہیں۔ ان تمام باتوں کو "لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے" میں شاعر نے علامتی حسن اور علامتی معنویت کے ساتھ کچھ اس طرح سمیٹ لیا ہے کہ معنی کی کئی سطحیں ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ اور لطف کی بات تو یہ ہے کہ ایک بے حد لطیف اور گہرے انداز سے شاعر یہ بھی دکھانا چاہ رہا ہے کہ آج کے دور میں تمام تر مروجہ الفاظ اپنی صحیح قدر و قیمت و معنویت کھو بیٹھے ہیں۔ ایک بات اور بھی ہے کہ ہم نے الفاظ کا غلط استعمال اس بے دردی سے کیا ہے کہ ہم الفاظ کا جتنا زیادہ استعمال کر رہے ہیں، سچ تو یہ ہے کہ اتنا ہی کم ایک دوسرے کو سمجھ رہے ہیں اور اسی لئے ایک دوسرے سے اتنے ہی دور ہوتے چلے جا رہے ہیں کہ اب تو مقصد براری کے لئے بھی مذہبی اصطلاحات کا استعمال کثرت سے ہونے لگا ہے کیوں کہ جو الفاظ عملی سطح پر برتے جاتے تھے وہ اب محض اور صرف بولنے کے لئے رہ گئے ہیں اور قول و فعل کا تضاد اس دور کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس کے علاوہ مذہبی باتوں کے پس پردہ سیاست نے صورت حال کو اور بھی پیچیدہ کر دیا ہے کہ مذہبی سیاست یا سیاسی مذہبیت نے، مذہب کے بھی صحیح معنی مسخ کر دیئے ہیں۔ بہر حال یہ نظم یاسیت اور مایوسی کا درس نہیں دیتی جب کہ...... شہریار کی نظم "نیا امرت" یاسیت اور مایوسی کا درس دیتی ہے جیسا کہ اس بند سے ظاہر ہوتا ہے: دواؤں کی الماریوں سے سجی اک دکاں پر / مریضوں کے انبوہ میں مضمحل سا / اک انسان کھڑا ہے / جو ایک نیلی کبڑی سے شیشی کے سینے پہ لکھے ہوئے / ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے / مگر اس پر تو زہر لکھا ہوا ہے / اس انساں کو کیا مرض ہے / یہ کیسی دوا ہے۔

جیسا کہ نظم سے صاف ظاہر ہے یہاں داخلی کرب اور اندرونی اذیت خود کشی کا پیش خیمہ ہے۔ میری رائے میں یہ صورت حال تب ہی ممکن ہے جب داخلی

زندگی کا تسلسل مکمل طور پر ٹوٹ جائے اور ساری یادیں غیر حقیقی بن جائیں کہ تب شخصیت اپنے نقطۂ اختتام کو پہنچ جاتی ہے۔ ایسے لوگ بار بار احساس اور شعور کھوتے جارہے ہیں اور ہر چند کہ یہ اپنے اختتام پر خود موجود ہوتے ہیں اور وہاں سے ان کا ماضی ان کے ساتھ ہوتا ہے اور ان کی یادیں ان کی اپنی ہوتی ہیں اور اگر وہ چاہیں تو انہیں استعمال بھی کرسکتے ہیں کہ یہ باتیں بہر حال معاون ہیں لیکن ایک بار جب خودکشی کا عزم کوئی کرلے تو یوں سمجھئے کہ اسی لمحے اس کا اپنا وجود گویا کہ ختم ہوگیا۔ اور تب زندگی ہو کہ فن...... اس میں تصریح اور قطعیت تو آنے سے رہی۔

اب آیئے عزیز قیسی کی نظم "رفتگاں" کی جانب: کوئی رہزن بنے یا راہ روکے / ہم سفر ہو یا کوئی رستہ دکھائے / اپنا رستہ سب کو تنہا پار لگانا ہے / ہمارا کام سولی پر چڑھانا ہے، سو ہم کرتے رہیں گے / لیکن سولی کا بوجھ تمہیں کو ہے اٹھانا / تم یہاں سو جاؤ / اپنا بوجھ اٹھائے ہم بھی آئیں گے۔

یہاں بھی ایک عنوان دیکھئے تو شاعر، تنہائی کا شکار ہے۔ المیہ یہ ہے کہ رہبر اور رہزن دونوں ہی ایک جیسے ہیں اور یہی سبب ہے کہ زندگی کا سفر تنہا ہو گیا ہے لیکن یہ تنہاروی اصل بات نہیں کہ اصل بات تو یہ ہے کہ یہ تنہاروی اس وجہ سے وجود میں آئی ہے کہ نئے سیاسی مسائل کی روشنی میں یہ کہنا مشکل ہو گیا ہے کہ کون راہ دکھا رہا ہے اور کون گمراہ کر رہا ہے، کون انسانیت نواز ہے اور کون انسانیت کا دشمن۔ رہی بات سولی کا بوجھ اٹھانے کی تو طوق و سلاسل اور دار و رسن ہی ہر انقلابی تحریک کا پیش خیمہ ہے اور حاصل بھی...... اور یہی ہوتا آیا ہے..... بہر حال! معنوی اعتبار سے نظم قدرے بہتر ہے۔

منیر نیازی کی نظم "سائے" بھی ایک خوب صورت نظم ہے۔ اور بہ طور خاص یہ بند: ہر اک سایہ / چلتی ہوا کا پر اسرار جھونکا ہے / جو دور کی بات ہے / دل کو بے چین کر کے چلا جائے گا / ہر کوئی جانتا ہے / ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں / کسی کا سحر دائم نہیں ہے / کسی سائے کا نقش گہرا نہیں ہے۔ تو بہت ہی

خوب ہے۔ یہاں منیر نیازی نے "سائے" کو آج کے تغیر پذیر حالات کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ جو بھی تاثر، آج کے دور میں وجود میں آتا ہے، وہ دیر پا نہیں ہوتا کہ تاثرات کی حالت اب ایسی ہو گئی ہے جیسے کہ ہوا کا کوئی جھونکا ہو، جو چھو کر گذر جائے یا پھر تمنا کی ایسی بے تابی جو اپنا کام کر کے ہمیشہ کے لئے چلی جائے...... ظاہر ہے اس کی باز آفرینی تقریباً ناممکن ہے کہ نہ تو توقعات ہی دوبارہ ہوتے ہیں اور نہ تاثرات ہی دوبارہ مرتسم ہوتے ہیں۔

ان نظموں کے علاوہ نئی نظموں میں عادل ادیبؔ کی نظم "شمع ضوفشاں" بھی ہے، جو غوث الاعظمؒ کی ۲۶ ویں پشت کے چشم وچراغ حضرت مولانا سید طیب اشرف صاحب کی آمد بابرکت کے موقع پر پیش کی گئی ہے۔ اس نظم کا یہ بند بے حد خوب صورت ہے: روح کی تسکیں کا ساماں / گوہر نایاب صوفی / اہل دل کا مدعا / صبر و استقلال کا مینارِ نور / تشنگانِ معرفت کی / کیف آور تازگی / بادۂ حبِ نبی کا / اک چھلکتا میکدہ / ہستیٔ بے مثل عارف / صاحب علم و عمل / اخلاق سے آراستہ پیراستہ / بادہ نوشِ ساغر تقدیس عرفاں / صاحب مست الست / واقف اسرار وحدت / آئینہ در آئینہ / ضوفشاں۔

اس نظم کے بارے میں ڈاکٹر عنوان چشتی نے لکھا ہے کہ "اس نظم کی بنیادی خوبی یہی ہے کہ اس میں ترسیلی عناصر کی فراوانی بھی ہے اس کا ایک سبب یہ ہے کہ ایک نعرۂ مستانہ ہے۔ جو دل کی گہرائی سے لبِ شاعر تک آتا ہے۔ اس میں ایک ہم صوفی شخصیت سے عقیدت کی جو لہر ملتی ہے وہ اربابِ دل کو متاثر کرتی ہے۔ میں اس رائے سے متفق ہوں اور اپنی بات کو مستحکم کرنے لئے یہ دو شعر پیش کرتا ہوں کہ ع

مست گشتم از دو چشم ساقیا پیمانہ نوش الفراق اے ننگ و ناموس، الوداع اے عقل و ہوش

یارب ایں چشم است یا جادو ست کز کیفیتش ہمچوں دریائے محیطس قطرہ ام آمد بہ جوش

نئے شاعروں کی ان متنوع اور رنگارنگ تخلیقات کے بعد ایک بہت ہی اہم، بزرگ اور معتبر شاعر کی تخلیق کو محض اور صرف اس لئے آخر میں پیش کر رہا ہوں کہ

یہ تخلیق گویا تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو کے مصداق ہے کہ اسے منصۂ شہود پر آئے ابھی زیادہ دیر نہیں ہوئی ہے۔ روئے سخن علی سردار جعفریؔ کی جانب ہے اور نظم ہے "نومبر میرا گہوارہ"، جوان کی سترویں سال گرہ کے موقع پر لکھی گئی ہے۔ اس نظم کا یہ بند ملا حظہ فرمایئے: میر پہلا سبق اقراء ہے تحسین قلم جس میں ہے تکریم قلم جس میں / قلم تحریک ربانی / قلم تخلیقِ انسانی / قلم تہذیبِ روحانی / قلم ہی شاخ طوبیٰ بھی ہے، انگشت حنائی...... بھی میری انگلی نے پہلے خاک کے سینے پہ حرفِ اولیں لکھا / پھر اس کے بعد تختی پر قلم کا نقشِ ثانی تھا / قلم گوید کہ من شاہِ جہانم / قلم کش را بہ دولت می رسانم / قلم انگشتِ انسانی کا جلوہ ہے / عروج آدم خاکی کا دلکش استعارہ ہے۔

یہاں ایک بنیادی اور مرکزی خیال یہ ہے کہ قلم ایک ایسی لازوال دولت ہے اور انمول بھی کہ اس کے آگے ہر شئے ہیچ ہے لیکن یہ مرکزی خیال قرآنِ پاک کی اس آیت کریمہ سے کہ "علم الانسان بالقلم" سے ماخوذ ہے۔ قرآن پاک کی اس آیت کریمہ کا مفہوم یہ ہے کہ انسان کو قلم کے ذریعے علم عطا کیا گیا ہے کہ تمام آسمانی صحیفے الفاظ کی شکل میں نازل ہوئے ہیں مگر آدم خاکی کے عروج کا راز یہ ہے کہ قلم کے سہارے ہی انسان نے بشریت کے تمام تر تقاضوں کے باوجود علم کے اس بے پناہ سمندر کو الفاظ میں منتشکل کر کے ایک ایسے عظیم اور لازوال تحفے کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا جسے اٹھانے کی استطاعت زمینوں اور آسمانوں میں نہ تھی۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو ہی جاتی ہے کہ قلم وہی چوم لینے کے لائق ہے جو سچ لکھے اور درباری شعراء کی شاعری کی راہ پر چل کر، سطوت شاہی کی علامت نہ بن جائے۔ قلم شاعر کے ضمیر کی آواز کا اظہار ہے۔ اگر ایسا نہ ہو سکا تو قلم بک جائے گا اور اگر قلم بک گیا تو آنے والی نسلیں بھی خون ہی روئیں گی ـــ مگر لگتا ہے کہ وہی ہوا جس کا ڈر تھا اور فیض کو یہ کہنا ہی پڑا:

دربار میں اب سطوتِ شاہی کی علامت دَرباں کا عصا ہے کہ مصنف کا قلم ہے
کس عکس سے ہے شہر کی دیوار درخشاں یہ خونِ شیداں ہے کہ زر خانۂ جم ہے

حلقہ کیے بیٹھے رہو اک شمع کو یارو　　کچھ روشنی باقی تو ہے ہر چند کہ کم ہے

یہاں دو باتیں بے حد اہم ہیں۔ ایک تو یہ کہ برہنہ گفتاری نہیں ہے اور دوسری یہ کہ یہ اشعار اپنے عہد کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہیں۔ امریکہ کی مشہور مصنفہ اور ناول نگار wila cather کا قول ہے کہ "جو کچھ صفحۂ کتاب پر بالتخصیص مذکور نہ ہو اور ہم اسے محسوس کرتے ہوں اسکے متعلق یہ کہنا درست ہوگا کہ اس کی تخلیق ہوئی کہ وہ نا قابلِ تشریح موجودگی ہے، اس چیز کی جس کا نام نہیں لیا گیا، وہ ماورائی لہجہ ہے، جسے کانوں نے سنا نہیں مگر بھانپ لیا ہے، اس واقعے، شئے یا فعل کی زبان دراصل بے زبانی ہے اور وہ ایک لطیف قسم کا جوہر ہے، جس کی وجہ سے ناول یا ڈرامے یا شاعری میں رفعت پیدا ہوتی ہے، اس کی قدر و منزلت بڑھ جاتی ہے۔ اب "دست صبا" میں فیض کا یہ شعر دیکھئے:

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا　　وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

"زنداں نامہ" میں بھی اسی قبیل کا ایک شعر موجود ہے:

وہ دن کہ کوئی بھی جب وجہِ انتظار نہ تھی　　ہم اُن میں تیرا سوا انتظار کرتے رہے

جب میں نے یہ کہا تھا کہ معیاری غزل اپنے عہد کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہوگی تو اس کا ظاہری مفہوم تو یہ نکلے گا کہ یہ اپنے عہد میں تازہ بہ تازہ، نو بہ نو محسوس ہوگی لیکن ایک بات اور بھی قابلِ ذکر ہے کہ وہ اپنے عہد میں اس طرح قید بھی ہو جاتی کہ آنے والا کل اسے پرانی قرار دے دے، اس لئے کہ معیاری غزلوں میں کلاسیکی رچاؤ بہت ہی اہم ہے۔ نئی غزل کو کلاسیکیت سے اس حد تک وابستہ اور پیوستہ ہونا چاہئے کہ اس کا مستند لب ولہجہ برقرار رہ سکے۔ اس طرح غزلوں کی انفرادیت پر آنچ نہیں آنے پاتی اور پھر اس میں وہ آفاقیت بھی جلوہ گر ہوتی ہے جو اسے دیرپا اور مستقل بنا دیتی ہے کہ اسی مخصوص لب ولہجے کو غزل کا منفرد لب ولہجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

فیض نے ترقی پسندی کے باوجود اس معتبر لب ولہجے کو آخر تک برقرار رکھا ہے یہ اشعار بھی دیکھئے:

نہیں نگاہ میں منزل تو جستجو ہی سہی　　نہیں وصال میسّر تو آرزو ہی سہی

گر انتظار کٹھن ہے تو جب تلک اے دل　　کسی کے وعدہ ٔ فردا کی گفتگو ہی سہی

دیار غیر میں محرم اگر نہیں کوئی　　تو فیضؔ ذکرِ وطن اپنے روبہ رو ہی سہی

اور بالکل آخر کے اشعار میں بھی صورت حال یہی ہے:

رفیق راہ تھی منزل ہر اک تلاش کے بعد　　چھٹا یہ ساتھ تو رہ کی تلاش بھی نہ رہی

ملول تھا دلِ آئینہ ہر خراش کے بعد　　جو پاش پاش ہوا اک خراش بھی نہ رہی

اب دو چار باتیں جدید نظموں کی بابت بھی کرلی جائیں۔ جدید نظموں کی تعریف اور تشریح کرتے وقت صرف ہیئتی تجربوں پر زور دے کر، اکثر و بیشتر ہیئت پرستی کو جان مضمون بنا دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے یہ طریقہ ٔ کار جدیدیت کی دین ہے کہ جدیدیت کی رو سے فن صرف ہیئت سے ہی عبارت ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اس خارجی پیکر میں الجھا کر نقاد، شاعر کو گمراہ کر رہا ہے کیوں کہ اس طرح نظم کی روح تک رسائی کی تمام راہیں مسدود ہو جائیں گی۔ کچھ لوگ یہ بحث اٹھاتے ہیں کہ یہ آزاد نظم ہے، یہ پابند نظم، یہ نظم معریٰ، یہ آزاد غزل اور یہ نثری نظم۔ غرض یہ کہ بحور اور اوزان کی پابندی اور یہ رہا انحراف، جہاں تمام مروجہ ہیئتوں کو توڑ پھوڑ کر چکنا چور کر دیا گیا ہے۔ پھر دخل در معقولات کرنے والوں کی ایک کثیر جماعت کھڑی ہو جائے گی اور ایسے لوگ اس چور دروازے سے اردو شاعری اور تنقید میں داخل ہو کر ہنگامہ آرائی شروع کر دیں گے جن کی نہ تو کوئی ادبی خدمت ہے، اور نہ اس میں کوئی دلچسپی میں بونوں اور بالشتیوں کے ہجوم کی امامت کرنا نہیں چاہتا۔ میں اچھی طرح جانتا ہوں کہ بھیڑ ہمیشہ بیوقوفوں کی ہوتی ہے اور بھٹکی ہوئی بھیڑ مجھے متاثر نہیں کر سکتی کہ بہر حال یہ یک رخا انداز، ادھورا ہے، ہر اعتبار سے۔ دراصل ہر نظم ایک اکائی ہوتی ہے۔ مواد اور ہیئت کی وحدت اور اکائی اور جس پارہ ٔ فن کی تفہیم، مواد کو الگ کر کے کی جائے وہ مشکوک اور مشتبہ ہو گی۔ اس لئے کہ CONTENT میری نظر میں بے حد اہم ہے یعنی WHAT IT MEANS یا WHAT THE MATERIAL CON-

SIST OF بے حد اہم ہے کہ فن کا تعلق تاثرات سے ہے، تخلیقی تجربات سے ہے، عصری مسائل کو برتنے کے شعور سے ہے اور ان سب باتوں پر بھی روشنی ڈالنا بے حد ضروری ہے۔ جدید نظموں میں وہی شعراء کامیاب ہیں جن کے یہاں فکر اور نظر کی گہرائی ہے، وسعت ہے، تہہ در تہہ معنویت ہے، بالیدگی اور نمو ہے۔ ظاہر ہے یہاں شاعری کا افق محدود نہیں ہوگا۔ مگر ایسے شعراء کی تعداد بہت ہی کم ہے جن کے پاس کہنے کے لئے واقعی کچھ ہو کہ اکثر شعراء اور ادباء اپنی ذہنی کم مائیگی اور مستعار لی ہوئی جدیدیت کے زعم باطل کے سبب تقلیدی انداز اختیار کر چکے ہیں اور جدیدیت کی فہرست میں شامل ہونے کے خبط میں خود کو اور جدید نظموں کو برباد کر رہے ہیں۔

فرانسیسی یا انگریزی زبان کی شاعری یا تنقید کو سمجھے بغیر مشعل راہ بنانا بے حد گمراہ کن ہوگا کیوں کہ کسی بھی زبان کا تعلق اس ماحول سے گہرا ہوتا ہے جس میں کہ وہ زبان بولی جاتی ہے یا جس میں کہ وہ ادب تخلیق کیا گیا ہے۔ اگر میں اپنی بات کروں تو سچائی یہ ہے کہ انگریزی زبان میں لکھی گئی چیزیں تو خیر دسترس میں آجاتی ہیں لیکن فرانسیسی زبان کی بہت ساری تخلیقات اور تنقیدی نگارشات مجھ تک ترجمے کی صورت (بہ زبان انگریزی) پہنچتی ہیں ان سے پوری طرح لطف اندوز ہونا دشوار ہو جاتا ہے کہ ویسے بھی تخلیقات کا اچھا ترجمہ بہت مشکل ہے جب کہ تنقید کا مسئلہ ترجمے کے معاملے میں نسبتاً سہل ہے کہ تنقید کا تعلق اصول اور نظریات سے ہے آپ یوں سمجھئے کہ میں پاسکل کے سائنسی قوانین اور تنقیدی نگارشات کو ترجمے کی صورت پڑھ کر سو فیصدی سمجھ لیتا ہوں لیکن فرانسیسی یا کسی دوسری زبان کی شاعری ترجمہ میں صرف نصف رہ جاتی ہے۔ ان دنوں جب جدیدیت کی زوروں پر تھی تو ایک دلچسپ صورت حال یہ تھی کہ ہر افسانہ نگار سارتر اور ہر شاعر میلارمے کے باتیں کرتا تھا، لیکن اس کو کیا کیجیئے کہ وہ ان میں سے اکثر و بیشتر شعراء و ادباء کے بارے میں بھی دس منٹ بھی بات کرنے سے قاصر تھا۔ میں جو بات عرصۂ دراز سے محسوس کر رہا تھا کم و بیش وہی بات ڈاکٹر سید محمد عقیل نے اس عنوان پیش کی ہے: "جب ابھی جدیدیت کی تحریک

زوروں پر تھی تو یہ شرط لگائی گئی کہ جو ادیب یا شاعر فرانسیسی اور جرمن زبانوں سے واقف نہیں وہ شاعر یا ادیب ہو ہی نہیں سکتا۔ چنانچہ ایسی تمام تحریریں مردود قرار پائیں جن میں صحیح یا غلط موقع پر انگریز، فرانسیسی جرمن یا اسپینی ادیبوں کے حوالے نہ ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ حوالے دینے والے ان زبانوں سے واقف تھے یا نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تمام مبتدی جو انگریزی زبان میں ایک جملہ بھی صحیح نہیں لکھ سکتے تھے، وہ فرانسیسی اور جرمن کے اس طرح حوالے دینے لگے جیسے ان کو ان تمام زبان پر کامل عبور حاصل ہو۔"

(جوش کی انقلابی شاعری کا ایک معمولی مطالعہ :ڈاکٹر سید محمد عقیل۔ الفاظ۔ جلد ۷ شمارہ ۵،۴، ص ۴۵، ۴۶)

میری رائے میں صورت حال ۷۲ء سے ۷۸ء تک کی ہے۔ بعد کو صورت حال کچھ بدلی ضرور ہے اور اب تو حالت قدرے بہتر ہے کہ نئے ادبا اور شعراء کا ایک معتد بہ حصہ جادۂ مستقیم پر گامزن ہے۔

ایک اور بات بھی کرلی جائے تو بہتر ہے کہ یہ بات بھی کام ہی کی ہے اور اس کا تعلق مقصدی ادب سے ہے کسی مقرر کردہ نصب العین یا مقصد کو لے کر چلنا یا کسی مخصوص تصور کی پرستش اسی وقت تک درست ہے جب تک انسانیت نوازی برقرار رہ سکے۔ ورنہ پھر زندگی بے دردی سے کچل دی جاتی ہے اور جب زندگی بے دردی سے کچلی جائے گی تو شاعر کی روح بلبلا اٹھے گی، اس کی داخلی اور اندرونی اذیت حد سے سوا ہو جائے گی اور ذہنی تصادمات کی راہ اتنی دشوار ہو جائے گی کہ عجب نہیں کہ یہ تصادمات NEUROTIC CONFLICTS بن جائیں کہ انسانیت نوازی ہی توازن اور اعتدال کی راہ پر لے جاتی ہے۔ آج صورتِ حال یہ ہے کہ سارا معاشرہ شکست وریخت کے عمل سے گذر رہا ہے، خارجی اور داخلی دونوں ہی سطحوں پر۔ ایسا لگتا ہے کہ نیکی اور بدی کے درمیان کی لکیر غائب ہو گئی ہے یا اگر ہے تو نظر نہیں آتی۔ یہی سبب ہے کہ نئی شاعری سیال ہو گئی ہے اور اسے کسی پل یا لکیر کی مدد سے الگ کرنا مشکل ہے کہ پانی پر لکیر کھینچ کر ہم نے بارہا یہی محسوس کیا ہے کہ پانی دو ٹکڑوں میں تقسیم ہو ہی

نہیں سکتا۔ نوبت اب یہاں تک آچکی ہے کہ خود عاشق اور معشوق میں بھی عشق و وفا، محبت اور نفرت جیسے الفاظ اب بے معنی ہوگئے ہیں۔ یہ الفاظ اب ہمارے جذبات کی صحیح ترجمانی اور عکاسی نہیں کرپاتے اور ممکن ہے کہ ہمیں ایسے الفاظ یا ایسی اصطلاحات وضع کرنی پڑیں جو ہمارے جذبات اور احساسات کی صحیح ترجمانی کر سکیں۔ نئی شاعری کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں تصورِ عشق بھی بہت سیّال ہوگیا ہے کہ بقول ناصر کاظمی:

تو کون ہے، تیرا نام کیا ہے   کیا سچ ہے کہ تیرے ہوگئے ہیں ہم

یا ان کا یہ شعر دیکھیے:

دھیان کی سیڑھیوں پر پچھلے پہر   کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

میر کی شاعری کا یہ تواتر نئے شاعر کو اچھا لگا ہے۔ سیّال تصور کے چند اشعار دیکھیے:

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا ہے   ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں

[شاذ تمکنت]

ٹھہری ہے تو اک چہرے پہ ٹھہری رہی برسوں   بھٹکی ہے تو پھر آنکھ بھٹکتی ہی رہی ہے

[وحید اختر]

نہ جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل کوئی   اک ایسی شئے کا ہمیں کیوں ازل سے انتظار ہے

[شہریار]

اب ملے ہو، تو کئی لوگ بچھڑ جائیں گے   انتظار اور کرو اگلے جنم تک میرا

[بشیر بدر]

ہر چند کہ یہ اشار وفا پرستی کی علامت نہیں مگر اس کا مفہوم یہ بھی نہیں نکلتا کہ یہاں بے وفائی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آج کے دور کی پیچیدگیاں ایسی ہیں کہ وفاداری کو شعر نہیں بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ پیچیدگیاں بعض عجیب و غریب مجبوریوں کی بناء پر ہیں اور یہ مجبوریاں حقیقی ہیں اور زندگی کا ایک ایسا

التباس ILLUSION پیش کرتی ہیں جہاں زندگی ایک الجھے ہوئے دھاگے کی طرح ہے جس کا سرا ملتا ہی نہیں اور کسک، الجھن، عدم اعتمادی، عدم تحفظ اور پیاس کا نام روشن رہ گیا ہے۔ یہ باتیں حقیقی ہیں اور میں حقیقت پسندی کو ترقی پسندی کی بنیاد سمجھتا ہوں کیونکہ میری نظر میں ترقی پسندی کوئی ایسا ڈھلا ڈھلایا مشینی فلسفہ نہیں ہے جہاں صرف کسانوں اور مزدوروں کا مسئلہ زیرِ بحث ہو کہ ایسے انسانوں کے مسائل بھی ترقی پسندی کے ہی موضوع قرار پائیں گے جنہیں رزق تو حاصل ہے مگر سکون، طمانیتِ قلب اور عزت حاصل نہیں ہو پا رہی ہے۔ ترقی پسندی کا اعلیٰ اور ارفع تصور تو بس یہ ہے کہ فن کار، زندگی کے بدلتے ہوئے آہنگ یا تجربات کو فن کے تجربات سے اس طرح ہم مزاج و آشنا کر دے کہ یہ کہنا دشوار ہو جائے کہ اس کا یہ تجربہ زندگی کا تجربہ ہے یا فن کا؟ اسی لئے میں یہ تک کہتا ہوں کہ زندگی کا بکھراؤ، زندگی کی بے ترتیبی، الجھن، بے سر و سامانی، عدم تحفظ کی صورتِ حال...... فن کار یہ سب کچھ پیش کرے اور بے خوف و خطر پیش کرے کہ یہ باتیں آج کے دور کی زندگی کا التباس تو پیش کرتی ہی ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں۔ گر اسے انتہا پسند اور کٹر قسم کے سکہ بند ترقی پسند نقاد، ادبا اور شعراء ترقی پسندی سے الگ کر کے دیکھتے ہیں تو یہ ان کی کم نظری ہے۔ چند اور خوبصورت اشعار دیکھیے:

هوا کی سخت فصیلیں کھڑی ہیں چاروں طرف   نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

[ظفر اقبال]

فصیلِ جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں   حدودِ وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

[شکیب جلالی]

اپنی طرح سب ہی کو کسی کی تلاش تھی   ہم جس کے بھی قریب رہے دور ہی رہے

دنیا نہ جیت پاؤ تو ہارو نہ آپ کو   تھوڑی بہت تو ذہن میں ناراضگی رہے

[ندا فاضلی]

چراغ بن کے جلے، دل گلاب بن کے کھلے   سکوں کی آس لگے ہے ملے ملے نہ ملے

[غلام ربانی تاباں]

جنوں کی خیر ہو، ہم کیا، ہمارے دامن کیا ہزار بار پھٹے ہیں، ہزار بار سلے
یہاں لباس کی قیمت ہے، آدمی کی نہیں مجھے گلاس بڑا دے، شراب کم کر دے

[بشیر بدر]

ہے یہ بھی اہلِ سیاست کا معجزہ تاباںؔ کسی کو نیند عطا ہو کسی کو خواب ملے

[غلام ربانی تاباں]

یہاں خارجی مسائل، داخلی کیفیات سے ہم مزاج و آشنا تو ضرور ہیں مگر ہلکا سا منفی رجحان بھی بہر حال ہے اس کے علاوہ بعض ایسے اشعار بھی ہیں، جہاں شاعر سکون اور طمانیتِ قلب کی آرزو ہی نہیں جستجو بھی کر رہا ہے کہ قدرت کے کارخانے میں سکون محال ہوتا چلا جا رہا ہے اسی لئے ایسے اشعار بھی سامنے آ رہے ہیں:

اک رات ہم ایسے ملیں، جب دھیان میں سائے نہ ہوں جسموں کی رسم و راہ میں روحوں کے سنّائے نہ ہوں

[ساقی فاروقی]

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے اُجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگایئے

[عادل منصوری]

وقت بے رحم ہے لمحوں کو نچوڑ جائے گا دن کو روکو کہ مہینوں میں بدل جائے:

[شاذ تمکنت]

کتنی صدیوں کی قسمتوں کا [illegible] میں کوئی سمجھے بساطِ لمحہ [illegible]

[بشیر بدر]

مگر کم و بیش یہی سب کچھ اس سے زیادہ موثر انداز میں، بہت پہلے ہی خلیل الرحمن اعظمی کے یہاں آ چکا ہے۔ یہ اشعار دیکھئے جہاں نشاطِ زیست مغلوب ہے اور کربِ زیست غالب اور یہی لطف ہے:

یہ مانا سو بھی جائیں تھک کے اب غم کی چٹانوں پر مگر پھر کیا کریں گے گر یہ پتھر بھی پگھل جائے
دعاؤں سے ملے بھی [illegible] تو شاید موت ملتی ہے یہ وہ جادو نہیں جو زندگی کے سر پہ چل جائے

گر اپنی انتہا پر آئے تو نوری بھی ناری ہو   مگر آگے بڑھے تو خاک کے سانچے میں ڈھل جائے

پہلے دونوں ہی اشعار میں زیست کا کرب، شاعری کا محرک بھی ہے اور محور بھی۔ رہی بات تیسرے شعر کی تو یہ شعر اس فلسفہ پر مبنی ہے کہ فرشتہ کی انتہا یہ ہے کہ ابلیس ہو جائے مگر اس سے بھی آگے بڑھے تو خاک کے سانچے میں ڈھل کر انسان بنے جو نوری بھی ہے اور ناری بھی۔ یہ ایک بہکا ہوا تصور ہے کہ ابلیس تکبّر کی سزا پا رہا ہے اور متکبر کا لفظ خدائے بزرگ و برتر کے جملہ اسمائے صفات میں سے ایک ہے اور اسی پر سجتا اور زیب دیتا ہے۔ شاید خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظر اس نکتے پر نہ تھی کہ عاجزی اور انکساری، انسان کو انسان بنا دیتی ہے اور عاجزی اور انکساری سے سر بہ سجود ہو کر، مانگنے والوں نے زندگی تو کیا خدائی تک حاصل کر لی ہے۔

ان باتوں سے قطع نظر، یہ شاعری قابلِ اعتناء ضرور ہے لیکن جدید تر غزل کے علم بردار شعراء نے تو شاعری میں منفی رجحانات کو ہی جانِ مضمون بنا ڈالا۔ یہ غیر متوازن شعراء بے حد انتہا پسند نکلے کہ انہوں نے ایک طرف تو حد سے زیادہ داخلیت پسندی کو شاعری میں جگہ دیدی اور دوسری طرف ہیئت پسندی کی حوصلہ افزائی میں بھی حد سے تجاوز کر گئے۔ نتیجے کی صورت داخلیت پرستی اور ہیئت پرستی پروان چڑھنے لگی۔ بے مہار جدیدیت کے علم برداروں نے اسے اپنے اپنے فرائض منصبی میں شامل کر لیا اور ANTI-GHAZAL کی اصطلاح وضع کر لی جو دراصل میں ایک خوبصورت بہانہ ہے۔ یہ سچ ہے کہ یہ شاعری صرف UN-POPULAR ہی نہیں بلکہ ANTI-POPULAR بھی ہے۔ جس طرح خارجیت پسندی اور غیر رمزیاتی انداز برہنہ گفتاری کی راہوں پر لے جاتا ہے اسی طرح داخلیت پرستی انفعالیت کی طرف لے جاتی ہے۔ دونوں ہی طریقہ کار غلط ہیں کہ غزل کے اشعار اس قسم کی انتہا پسندی کے متحمل نہیں ہو سکتے اور اسی لئے غزل گوئی دشوار ہے کہ تھوڑی سی صلابت کے باوجود غزل میں رمزیت اور ایمائیت جانِ مضمون ہے۔ پھر ایجاز و اختصار غزل کو پرکاری اور سادگی بخشتا ہے جو کہ حسن ہے نہ کہ قبح۔ غزل کو برہنہ گفتاری سے بچاتے

ہوئے، خارجی مسائل کو لے کر اس طرح چلنا کہ رمزیت اور ایمائیت برقرار رہے اور پھر خارجی حالات کے سبب جو داخلی تاثرات مرتسم ہو رہے ہیں شعر میں منعکس ہو جائیں بڑا ہی دشوار گذار مرحلہ ہے مگر سچ تو یہ ہے کہ لطف بھی یہی ہے کہ غزل شیشے سے بھی زیادہ نازک ہوتی ہے اور اسی لئے غزل گوئی کارگہِ شیشہ گری کے مصداق ہے۔ اب میں دو شعر پیش کرتا ہوں۔ پہلا شعر ان شعرا کے لئے ہے جو برہنہ گفتاری پر مائل ہو جاتے ہیں اور اندازہ گفتار میں توازن برقرار نہیں رکھ پاتے۔ ایسے شعرا کو غالبؔ کے اس شعر پر بہ طور خاص توجہ کرنا چاہیے:

پیمانہ بر آں رند حرام است کہ غالبؔ	در بے خودی اندازۂ گفتار نہ دارند

اور وہ شعراء جو رمزیت اور ایمائیت کے قائل نہیں ہیں انہیں یہ اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ:

برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی	حدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

اب کچھ اچھے اشعار اور دیکھ لیجئے:

ترے بدن میں دھڑکنے لگا ہوں دل کی طرح	یہ اور بات کہ اب بھی تجھے سنائی نہ دوں
یہ حوصلہ بھی بڑی بات ہے شکست کے بعد	کہ دوسروں کو تو الزامِ نارسائی نہ دوں
مجھے بھی ڈھونڈ کبھی محوِ آئینہ داری	میں تیرا عکس ہوں لیکن تجھے دکھائی نہ دوں
شام ہوتی ہے تو اک اجنبی دستک کے سوا	دل سے پہروں کوئی آواز ابھرتی بھی نہیں
کوئی دن کو جدا ہو جاؤ ہم سے	بہت دن سے یہ دل بے آرزو ہے
جدھر اندھیرا ہے تنہائی ہے اداسی ہے	سفر کی ہم نے وہی سمت کیوں مقرر کی
ہر رنگ سے، ہر رخ سے جسے دل میں اتارا	وہ شکل بھی اب خوابِ فراموش ہوئی ہے
کوئی صورت مجھے دے دو کہ ترستا ہوں میں	میری تعمیر کی نئی ابھی نم ہے دیکھو

ان اشعار میں کرب زیست کا جو پہلو ہے وہ دل میں اتر جاتا ہے اور شاعر کے دل کی دھڑکن قاری کے دل کی دھڑکن بن جاتی ہے اور غمِ جاناں اور غمِ دوراں کی سرحدیں ٹوٹنے لگتی ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ معنی کی کئی سطحیں ابھرتی ہوئی محسوس

ہوتی ہیں۔ بقول سیماب اکبر آبادی:

جو سنتا ہے اسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے
کہانی میری رودادِ جہاں معلوم ہوتی ہے

میں منفی رجحانات کا قائل نہیں ہوں اس لئے اپنی ذات سے وفاداری اور غیر ذات سے قطعی انکار، انفرادیت پرستی کا جنون، انانیت کا سا انداز، دن کے ہنگاموں میں ذات کو ریزہ ریزہ ہوتے دیکھنا اور رات کی تنہائی میں خود کو مجتمع کرنا، گھٹن، مریضانہ داخلیت پسندی، سادیت کے عناصر وغیرہ مجھے اچھے نہیں لگتے اور یہی سبب ہے کہ ایسے اشعار:

غرض کہ ایک زوال آشکار، میں بھی تھا
مجھے عزیز تھا ہر ڈوبتا ہوا منظر

[ساقی فاروقی]

اور کچھ دیر یہ کشتی نہ بھنور سے نکلے
جان لیوا ہی سہی ہے تو نظارہ دلچسپ

[عدیم ہاشمی]

مجھے گھبرا دیتے ہیں۔ بطور خاص عدیم ہاشمی کا شعر تو سنگ دلی اور سادیت کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسی شعر گوئی جہاں لوگوں کی بے بسی، کسمپرسی، بے کسی اور لحہ لحہ موت کے آغوش میں جانے والوں کی بے چارگی سے حظ اٹھایا جاتا ہو، میرے جیسے حساس افراد کے لئے سوہانِ روح ہے بلکہ روح فرسا۔ اس کے برعکس حیدر آباد سینٹرل جیل میں رہ کر بھی فیض نے محبت کا دامن نہیں چھوڑا اور ۲۸/۲۹ اپریل ۵۳ء کو بھی جب درد حد سے سوا ہو چکا تھا، ایک اجنبی خاتون کے ہاتھوں پھولوں کا تحفہ پا کر مسرور ہوئے اور یہ کہا:

ملے جو تجھ سے کہیں وہ جیبِ عنبر دست
یہ شعر حافظِ شیر از اے صبا کہنا

بجز بنائے محبت کہ خالی از خلل است
"خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی

☆☆☆

مجھے آپ کی تنقید اس لئے اچھی لگتی ہے کہ آپ دوسروں کی طرح علم کی جگالی نہیں کرتے۔ تخلیق کے واسطے ہی سے تخلیقی ذہن اور اس کی بنتی بگڑتی اقدار تک پہنچنے کی سعی کرتے ہیں۔

ندا فاضلی (ایک خط سے)

"تنقید کا نفسیاتی دبستان" ایک دلچسپ مقالہ ڈاکٹر خورشید سمیع نے شاعر میں لکھا۔ انھوں اس تناظر کو پیش کیا جس میں تنقید اب بے محابا سفر کر رہی ہے اور ادب اور ادیب دونوں کے زیر سطح عوامل دریافت کرنے میں مصروف ہے۔ ڈاکٹر خورشید سمیع نے نفسیات کو سائنس سے الگ قرار دیا ہے۔ ان کی رائے کے مطابق نفسیات کو "سیوڈو سائنس" کہنا زیادہ مناسب ہے۔ نفسیاتی تنقید اس علم کی معاونت سے چونکہ شاعر کے بطون میں چھپے ہوئے گوشوں کو قیاس اور قیافے کی مدد سے سطح پر اجاگر کرتی ہے اس لئے انھوں نے اس قسم کے مطالعے کو نفسیات کا موضوع قرار دیا ہے اور اسے ادب میں شامل کرنے سے انکار کر دیا ہے۔ اس رائے پر نفسیاتی دبستان کے نقاد خدا جانے کیا رائے دیں۔

ڈاکٹر انور سدید (۱۹۸۱ء کی تنقید)

ڈاکٹر خورشید سمیع

آپ کا مضمون (ترقی پسندی سے جدیدیت تک) بہت اچھا ہے۔ آپ کو شاید یقین نہ آئے کہ میں کئی ماہ سے اس فکر میں تھا کہ اس طرح کا مضمون کس کو لکھنے کی دعوت دوں، لیکن کوئی نام سمجھ میں نہیں آرہا تھا اور آج آپ نے میری یہ خواہش پوری کردی۔ میں آپ کا مقالہ ''گفتگو'' کے آئندہ (زیر ترتیب شمارے) میں شائع کررہا ہوں۔ یہ خصوصی شمارہ ہوگا جس کی ضخامت تقریباً آٹھ سو صفحات ہوگی۔ اس کا نام ''ترقی پسند ادب نمبر'' ہوگا۔ اور چالیس سال کے انتخاب پر مشتمل ہے۔ اس میں تخلیقی ادب کے انتخاب کے علاوہ تنقیدی اور نظریاتی مضامین بھی شامل ہوں گے، کچھ پرانے اور کچھ نئے اور نئے مضامین میں آپ کا مضمون بہت اہم ہے۔

سردار جعفری (ایک خط سے اقتباس)